ملحق

FOREIGN CULTURE

الثقافة الاجنبية



الثقافة الاجنبية

مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم
تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر
رئيس التحرير ياسين طه حافظ
سكرتير التحرير لطفية الدليمي

في هذا الملحق الادبي الخاص :

مَسرحيَّة الفصل الواحد

في زمن النهوض الحضاري، وزمن الدفاع المقدس عن الوطن والخير المتحقق، كنا مع القصيدة المجيدة والقصة التي تحقق خطوة تقدم في الفن وعمقاً في الدلالة. وكنا مع الرواية إذ تكشف عن تطور في الشكل وعمق في المحتوى اكثر مما اعتدنا.

ثم أعلنت المجلة، تطبيقياً، رغبتها في إضافة المذكرات واليوميات، ودعونا لكتابتها، وبارك دعوتنا المخلصون.

ومزيداً من الادراك لضرورات اليوم، توجيها وفناً، تعبئة وثقافة، رأينا ان نهتم بهذا النمط الادبي:

المسرحية ذات الفصل الواحد

لتكون رفيقة في المهمة والابداع للقصة والقصيدة والخاطرة والمقالة وسلكنا السبيل ذاته في الدعوة الى كتابتها فقدمنا نماذج عالمية منها ودراسات متخصصين بها. كما حرصت المجلة على ان تمثل النماذج المختارة شتى القضايا الانسانية مما يواجهه الناس افراداً أو تمر به الشعوب. فمنها المسرحية التحررية «حرب الهراوات» ومنها مايقف ضد الدجل والتزييف «حرق رئيس الاساقفة» ومنها القضية الفردية الخاصة وبمستوى مسرحي عال، «الاقوى» ومنها ما يكشف عن متاعب الناس الاجتماعية وإرباكاتهم الصغيرة،ومن لغات شتى!

إن هذا هو الملحق الثاني لمجلتنا، بعد ملحقها الخاص بـ «ادب دول عدم الانحياز»، ونحن به نسعى لأن يأخذ هذا النمط الفني مكانته في صحافتنا الادبية باعتباره شكلاً تعبيرياً ممكن النشر. كما قصدنا لأن يكون سلاحاً أدبياً مضافاً الى الاسلحة التي التمعت مضاءً في معركة المصير، مباركين كل فعل خير وكل عمل أدبي صادق يحتضن الوطن والحياة. ويحتفي بالقائد والراية والنصر.

«الثقافة الاجنبية»

مَسرَحيَـــة الفصْـــل الوَاحـــد ..
نـــمط محـــدد

بقلم: ب . رولاندلويس
Rolond Lewis

ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي شكل مسرحي يعيش معنا يوميا الا انه لا يزال بحاجة ماسة الى الدراسة والتحليل . وهذا النمط المسرحي لا يزال يتحدى اهتمامنا سواء شئنا ام أبينا . ففي الوقت الحاضر نجد ان المسرحية ذات الفصل الواحد تشكل احد المعالم البارزة في النشاط المسرحي في عموم امريكا واروبا . بل ان المختصين بالمسرح من مصممين وكتاب ومنتجين ومخرجين وحتى اساتذة الجامعات المهتمين بالمسرح يقرون وجود المسرحية ذات الفصل الواحد كقوة فعالة في اطار الحركة المسرحية الشاملة . كما ان المهتمين بالمسرح كرسوا ولا زالوا يكرسون جهودهم الاستثنائية والمميزة من اجل كتابة واخراج هذا النمط القصير من الاعمال المسرحية .

اذن المسرحية ذات الفصل الواحد قد اقرت منذ اول ظهورها كنمط درامي محدد . وقد يقال عنها انها حققت هذا الامتياز لانها عبارة عن شكل فني بدأ يكتسب معالم محددة . فالقصة القصيرة كما نعرف لم تكن سوى «جنين» او تجربة معينة ولكنها تبلورت في الوقت الحاضر بحيث ادى تطورها الحالي الى استحالة انكارها ككيان ادبي جدير بالدراسة .

وهكذا فأن هذا الشكل النثري القصير الذي نشأ قبل سنوات قليلة قد صلب عوده وتميز كنمط محدد الشكل له معالمه النثرية الواضحة . والمسرحية ذات الفصل الواحد هي كالقصة القصيرة استحوذت على اصول ومعالم مميزة . وهي لم تعد مجرد تجربة انها تبوأت مكانة بارزة بين الفنون الادبية المختلفة واخذت مكانها الصحيح بين الانماط المهمة من التعبير الدرامي والادبي .

تطرح المسرحية ذات الفصل الواحد من الناحية الفنية والتقنية قضية درامية متميزة ومحددة كالمسرحية الطويلة . فلدى كتابة اي من هذين النمطين يبرز الهدف الجوهري للكاتب المسرحي الذي ينطوي على معالجة مسرحية يستطيع الكاتب من خلالها ايصال هذا الهدف الى الجمهور بحيث يثير اهتمامهم واستجاباتهم العاطفية . اضافة الى ان كلا النوعين يهدفان الى ايجاد نوع من التفرد في ترك انطباع متميز وتأثير درامي ملموس . كما ان كلاهما يهدفان الى ايجاد اسس راسخة لتعبير فني وذوقي عال . ولكن بما ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي اكثر قصرا واكثر كثافة في

موضوعها فأنها بذلك تختلف من الناحية الدرامية عن المسرحية الطويلة ذات الفصول المتعددة . ومثل اختلافها في ذلك كمثل اختلاف التمثال النصفي عن التمثال الكامل . فالمسرحية ذات الفصل الواحد ينبغي ان تعرض ضمن «بيئة واحدة» بمعنى انها يجب ان تطرح عناصرها الدرامية المحددة بشكل سريع كي تنتقل بعد ذلك وبصورة مؤثرة الى المرحلة التالية دون توقف او استطراد .

ولعل مسرحية انطون تشيخوف «الفلاح The Boor» او مسرحية اوسكار وولف «اين ان لم يكن في امريكا Where Born America» تكشف هذه الحقيقة . ونكرر مرة اخرى قولنا ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي كالقصة القصيرة لها طريقتها الفنية الخاصة بها .

في الواقع ان المسرحية ذات الفصل الواحد اما ان تكتب بشكل جيد او لاتكتب بتاتاً . اذ ان هذا النمط من الكتابة ليس مجرد عمل ميكانيكي رخيص بل انها كفن تمتلك هذه الميكانيكية ولكن دون ان تخلو من ضوابط واطر محددة وبارزة باعتبارها شكلاً من الاشكال الفنية . فالتمثال النصفي المنحوت بشكل دقيق هو في جوهره عمل فني كالتمثال الكبير له ميكانيكيته وتصميمه الهيكلي . بيد ان هذه السمات هي اكثر تخصصا ودقة في التمثال النصفي منها في التمثال الكبير لان عملية النحت في التمثال النصفي تخضع لظروف اكثر تحديداً .

من الطبيعي ان تكون مادة المسرحية ذات الفصل الواحد مادة عرضية Episodical . فهي تعالج موقفا واحدا . وان اية دراسة لمسرحيات الفصل الواحد تكشف لنا عدم امكانية معالجة قصة حياتية بشكل كامل وهذا بدوره يحتم عدم استخدام اي تعقيد على صعيد الحبكة (Plot) . فالمسرحية القصيرة بعكس المسرحية الطويلة لا تبرز شخصية الفرد بكامله ـ الا في تلميحات عابرة ـ بل تؤكد على لحظة او تجربة مهمة او سمة معينة في شخصيته . ومهما كان تفسير هذه اللحظة المختارة مميزا وحيا وبارعاً فأن الكثير مما تبقى يستند الى قوة الخيال . فمن اهداف المسرحية ذات الفصل الواحد تعقب العلاقات العرضية لظرف واحد فقط قد تتكاثف فيه كل الظروف الاخرى . فكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد يفرد حادثة مهمة واحدة او شعور واحد لدى شخصية واحدة ويلقي الضوء عليه بشكل مكثف ودقيق . وعند قيامه بذلك فأنه يعمل على تبسيط صورة هذه الحادثة او تجسيد هذا الشعور بطريقة بارعة وحيوية . وهو بذلك يقودنا الى افق صغير ومؤقت لكنه من الاهمية بحيث تتكشف من خلاله الحياة باكملها .

وفي هذا الصدد لا ينبغي ان نتصور انه بسبب معالجة المسرحية ذات الفصل الواحد لأزمة او موقف واحد مبسط فأنها بهذا تكون ضعيفة وخالية من اي ترابط بل على العكس بما ان الحادثة او الموقف يتطلبان تأكيداً استثنائياً فأن الكاتب مرغم على اختيار ازمة محددة واحدة تنبع من تضارب تيارات الصراع الدرامي الذي يعد نقطة التحول لدى الشخصية المسرحية . وغالبا ما تكون مثل هذه اللحظات هي المادة الحية الفعلية للمسرح وباستثناء ذلك لا تتوفر اية فرصة للتحليل المسرحي المنصب على الشخصية في مواجهة ازمتها .

ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي نتاج حيوي مترابط . فالتقاط جزء من تجربة مهمة وعرض صورة كاملة لجوانبها واثارها وتشريح دافع ما بصورة بارعة بحيث تتضح فيه جذوره والتقاط شخصية واحدة من خلال سياق درامي وعرض جوهرها والقاء الضوء على سلسلة اعمال من خلال ازمة انسانية مفاجئة وقصيرة ورواية قصة مهمة بشكل مختصر وتقديم اقتراح بشأنها وكشف العناصر التراجيدية او الكوميدية لدى الشخصية او في نسيج الحادثة ـ كلها تشكل بعض امكانات المسرحية ذات الفصل الواحد خصوصاً عندما تتم على يد كاتب مسرحي متخصص في صنعته .

* * *

ان قراءة مسرحية ذات فصل واحد بغية التوصل الى قصتها لا يعد بحد ذاته ممارسة ذات قيمة استثنائية . ولا يتطلب هذا الاسلوب في اطار اي عمل ادبي او فني الكثير من التقييم والذكاء للفن الادبي . فبامكان اي شخص قراءة مسرحية ليعرف قصتها دون ان يبذل جهدا كبيرا . ان التقييم الصحيح للمسرحية ذات الفصل الواحد يتطلب اكثر من مجرد قراءة عرضية هدفها الاساسي هو معرفة الحبكة المسرحية . انه يتطلب النظر اليها من خلال تقنيتها وفنها . وهذا يعني ان على القاريء ان يدرك البناء العضوي للمسرحية كادراكه لبناء القصة القصيرة او السوناتة او غيرها . كما ان على القاريء ان يعي ويعرف مايقصده الكاتب المسرحي والوسيلة التي يوصل من خلالها النتيجة المطلوبة . ولكن لاينبغي ان نتصور ان المؤلف يشجع على دراسة البناء العضوي للمسرحية

على حساب القيم الانسانية فيها . وبالعكس ان مثل هذه الدراسة ما هي الا وسيلة تتضح من خلالها القيم الانسانية . فمن الاكيد انه كلما عرف المرء قليلا عن علم الموسيقى ، مثلا ، كلما ازدادت قدرته على تقييم الموسيقى . ولكن ليس معنى ذلك انه ليس بامكان المرء ان يقيم المسرحية ذات الفصل الواحد مالم يعرف اسس ترتيبها الدرامي على الاقل .

في الواقع ان الباحثين في فن المسرحية ذات الفصل الواحد يدركون تماما ان هناك نظام وترتيب بنائي لا يحول دون جمالها . ولعل ذلك هو مايعطيها صفة الكمال . فالسوناتة والتمثال النصفي هما موضع اهتمام خاص لصنعتهما المكتملة في الاقل . وعليه فالمسرحية ذات الفصل الواحد لا تفقد مستلزماتها الفنية لاي سبب كان ، وهذا مايشكل رصيدها الدائم . . . .

ان المسرحية ذات الفصل الواحد هي كالقصة القصيرة عبارة عن عمل ادبي وينبغي ان تدرس كذلك . ويهدف هذا النوع من المسرحيات الى خلق تأثير خاص على القاريء او المشاهد . فالفرد لا يحكم على التمثال أو القصيدة أو أي عمل ادبي اخر من خلال جزء واحد منه بل من خلال التأثير الشامل للكل . وعليه فأن الهدف الاساسي للمسرحية ذات الفصل الواحد هو التأثير على قاريء أو جمع من الناس احتشدوا لمشاهدة عرضها بحيث تولد لديهم تحفزاً واستجابة عاطفية فعندما نقرأ مسرحية جورج مدلتون «التقليد» (Tradition) فأننا نرى ونشعر ان حياة الابنة قد تعكرت بسبب اشتياقها لامها وضيق الافق التقليدي في حب ابيها . هذا هو في الواقع التفرد في تأثير المسرحية وهذا هو موضوع المسرحية . بعبارة ادق هذا ما اراد المؤلف ان يكشفه للقاريء كي يؤثر فيه . وحينما نقرأ مسرحية «القشة الاخيرة» (The Last Straw) لبوزورث كروكر نشعر ان الرجل الطيب قد وصل الى ذروة اليأس والنهاية المأساوية نتيجة الثرثرة الحاقدة لجيرانه وحساسيته المفرطة ازاء النقد . وهنا يثار لدينا الشعور بالعطف على بؤس هذا الرجل ، وهذا بالضبط ماقصده المؤلف . اي ان هذه الفكرة وتأثيرها هما موضوع المسرحية . . . .

لدى معالجة اية مسرحية ذات فصل واحد فأن اول جانب ينبغي اخذه بنظر الاعتبار هو تحديد هدف المسرحية - اي تحديد موضوعها . وهذا يتطلب قراءة المسرحية خلال جلسة واحدة دون طرح استنتاجات حاسمة بشأنها . اذ عندما تتم قراءة المسرحية يتبغي طرح بعض الاسئلة مثلا ماالذي اراد المؤلف ايصاله للقاريء؟ او ما هو محور المسرحية؟ ماهو هدفها؟ هل هو مجرد ملاحظة عابرة ام مجرد خيال؟ هل هدفها تعليمي ام اخلاقي ام جمالي؟ بأي عنصر اساسي من الطبيعة البشرية تتعلق هذه المسرحية، هل هو الحب ام الوطنية ام الخوف ام الانانية ام التضحية ام الاخلاص . . . ام ماذا؟

تكتيك المسرحية ذات الفصل الواحد :

عندما يقتنع القاريء بتأثير المسرحية عليه فأنه يحاول بعد ذلك ان يعهد لنفسه مهمة ملاحظة الكيفية التي استطاع المؤلف ان ينجز بها هذا التأثير . ويجب عليه ان يضع في ذهنه ان المؤلف هو صانع ماهر حدد لنفسه مسبقا مايرغب ان يشعر ويفهم به جمهوره كما انه سيطر على مادته حتى النهاية . ولعل الطريقة التي لا غنى عنها هي التكنيك والاسلوب . فالتكنيك هو الطريقة العملية التي يستطيع بها الفنان ان ينقل رسالته بصورة مؤثرة لجمهوره . فالمواد التي يستخدمها كاتب مسرحي في عمله هي الشخصية والحبكة والحوار والاخراج المسرحي . وان كان ماهرا فأنه سوف يستخدم هذه العناصر بطريقة بارعة تمكنه من تقديم صورة فنية كاملة لها تأثير بارز على القاريء او المشاهد .

وفي صدد الشخصية يقال عموما ان المسرحية تنمو من خلال شخصيتها المحورية . ونحن نجد ان المسرحيات الهزلية المعروفة بـ « Farces » والـ « Extravaganza » وكذلك الميلودراما تتكون من موقف وليس من شخصية . ولكن االقاريء في كل حالة يجب ان يتيح لنفسه فهم الشخصيات في جميع هذه الاشكال المسرحية لان تقييمه الفعلي للمسرحية له علاقة مباشرة بفهمه لشخوص المسرحية . كما ان على القاريء ان يلج عميقا الى صميم الشخصيات ويتعمق في جذورها كي يرسم لها صورة متكاملة في ذهنه .

كما ان على القاريء ان يصف ويحدد الشخصيات المسرحية (Dramatis Personae) بشكل مدروس ومحدد . وهنا عليه ان يتجنب العجلة في هذه العملية لان ذلك سوف يتم على حساب العمق . ويجب الا يقتنع بالعموميات الغامضة والواهنة . وعند تحليل اية

شخصية ينبغي طرح اسئلة محدودة مشابهة كما يلي: ماهي الصفة الانسانية الاساسية في الشخصية؟ رومانسية ام متفائلة ام مستاءة ام خبيانية ام عدائية ام انانية ام ماذا؟ وكيف يصورها الكاتب المسرحي: بالعمل ام بالحوار ام بنزوعه لما يحب ويكره او بخصوصية الكلام والمظهر؟ هل الشخصيات درامية فعلا وهل هي مجبرة على القيام برد فعل عاطفي قوي ازاء بعضها البعض وازاء مايتطلبه الموقف؟ هل تثير هذه الشخصيات نوعا من التعاطف الدرامي لدى القاريء؟ هل تستطيع ان تنقل رأيها ودوافع سلوكها للقاريء؟

والشخصية بطبيعة الحال لا تستطيع ان تقف دون حبكة. فهي ترتبط معها عضويا. والحبكة هي ليست مجرد قصة مستقاة من الحياة اليومية حيث يندر وجود احداث تتسلسل في تعاقب يفضي الى الذروة(Climax). والكاتب المسرحي يصوغ مادته باسلوب يضمن له وجود تفاعل داخلي بين العناصر المسرحية مجتمعة بما يؤدي الى ذروة العقدة المسرحية. وقد يقال عن الحبكة انها الاطار او القصة التي يستخدمها الكاتب لعرض موضوعه. والحبكة هي ليست مجرد وجود مفرغ من اي معنى بل انها احدى الوسائل الاساسية التي يتمكن الكاتب من خلالها ممارسة تأثيره على الجمهور ونقل موضوعه له. ومن المادة القصصية الموجودة تحت تصرفه يستطيع صياغة حبكته.

ونظرا لكل ماتقدم اصبح محتما على الكاتب المسرحي ان يولي اهتماما خاصاً للحبكة. والتأكد ما اذا كانت مادتها مستقاة من الحياة الواقعية او انها مادة مبتكرة وكذلك التأكد ماذا كانت كفيلة بعرض الموضوع ام لا. وحيث ان حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد مبسطة جدا فيجب ان نتأكد من عدم وجود تعقيدات او استطرادات او امور لا علاقة لها. وهنا يخطر على البال سؤال مهم في اطار فهم الحبكة الخاصة بالمسرحية ذات الفصل الواحد وهو هل للحبكة بداية محددة ووسط ونهاية؟

فبخصوص البداية نقول انها قصيرة جدا نظرا لقصر الوقت المتاح للمسرحية والذي لايتجاوز ان صح التحديد اكثر من ثلاثين دقيقة وعليه فالبداية تتصف بالتكثيف والتماسك والاختصار وهي ثلاث عناصر لا بد منها في هذا المجال. ولكنها مع ذلك يجب الا تفقد تأثيرها اي يجب ان يكون لها وقع واضح في نفس القاريء او المشاهد. ويجب ان تستحوذ على لب القاريء بحيث تجعله مدركا للموقف الاولي الذي يتطور فيه العمل الدرامي. فالبداية الجيدة تجعل المرء يشعر انه اصبح فجأة وجها لوجه مع موقف لا يمكن ادراكه دون تفاعل قوى درامية مفضية الى نتيجة نهائية.

وهكذا فعندما نقرأ مسرحية الثيار ثرستون بعنوان «التبادل» (The Exchange) فأننا نشعر فجأة ان الناس مستاؤون من عيوبهم وصفاتهم المكتسبة وهم يشعرون على الدوام انهم سيكونون اسعد لو اكتسبوا شيئا اخر غير صفاتهم التي هم عليها. وهكذا فالقاضي الذي يعالج القضايا التي تطرح امامه يشعر بالتقزز من تفاهات البشر ويبدي استعداده لان ينفض يده من القضية باكملها... نحن هنا امام موقف ماهو في الواقع سوى بداية المسرحية...

ولكن هل يجب ان تكون البداية قصيرة جدا ام طويلة جدا؟ وهل ينبغي لها ان توضح الموقف الدرامي الاولي؟ وكيف ينبغي على الكاتب المسرحي ان يجعلها واضحة ومؤثرة؟ واخيرا اين يجب ان تكون نهاية البداية؟... نقول هنا انه بالرغم من تمازج البداية وتطور الحبكة التالي بطريقة تؤمن وصول البداية الى نهايتها دون توقف فأننا غالبا ما نستطيع ان نحدد اين تنتهي حدود الاولى واين تبدأ الاخرى. فمن اجل تطور نوع من الهيكل البنائي للمسرحية ذات الفصل الواحد ليس هناك في ان نرسم كقراء خطا على طول صفحة المسرحية نحدد فيه نهاية البداية وبداية تطور الحبكة.. وفي هذا الصدد تعد خلفية المسرحية (Setting) جزءاً من البداية، كما ويجب ان نحدد نوعها بما يتلائم مع طبيعة المسرحية المقدمة.

اما وسط المسرحية ذات الفصل الواحد فيتعلق اساساً بالعقدة الاساسية او الذروة او الحركة الدرامية التي تقود الى هذا الوسط. فالمسرحية الجيدة تتكون من سلسلة من الازمات او العقد الثانوية المؤدية الى ازمة او عقدة رئيسية. والمسرحية ذات الفصل الواحد تستقي وجودها من هذه العقدة. كما انها قد تنجح او تفشل حسب قوة اوضعف العقدة. ولعل هذا الجزء من المسرحية هو الاقوى في اطار التوتر الدرامي والاقوى في اطار التوظيف العاطفي. فالعقدة الاساسية في مسرحية الثيارثرستون (The Exchamge) عندما تجد الشخصيات المتعددة انها لاتستطيع ان تتبادل المصائب ويتحتم عليها نتيجة لذلك ان تتحمل الام ومساوىء المصيبة المكتسبة عبر الحياة.

وتشكل نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد جانبا مهما لانها الجزء الذي يحدد مدى نجاح او فشل المسرحية. فعند الوصول الى الذروة

او العقدة يكون عمل حبكة المسرحية قد اكتمل ولكن المسرحية نفسها لم تكتمل بعد . فهي تبقى بحاجة لنهاية معينة . وفي المسرحية ذات الفصل الواحد لا تستحوذ الازمة الفعلية في الامور الانسانية على اهتمام اكثر من ذلك الذي ينصب على ردود فعل الشخصيات بعد حدوث الازمة . وهكذا ففي اية مسرحية ينبغي تقديم رد الفعل العاطفي للشخصيات ومن ثم ترتيب هذه الشخصيات بعد حدوث الازمة . ومن اجل هذا الهدف يتم بناء نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد التي ينبغي ان تكون قصيرة بل اقصر من البداية . وهي عادة ماتتكون من كلام او اثنين او احيانا من حركة ايحائية تعبر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية للشخصيات .

ويبقى هناك عنصر الحوار . والحوار هو كالحبكة والشخصية وسيلة اخرى ينتقل بواسطتها موضوع المسرحية الى القاريء او الجمهور . ومن اجل هذا الهدف تولى عناية خاصة بالحوار المسرحي الذي لاينبغي ان ينطوي على مجرد السؤال والجواب اليومي المألوف . ان الحوار الجيد يتسم بالمباشرة والنفاذ وكثافة المعنى . انه مادة الحديث الاعتيادي وليس شكله فقط . وعليه فأن اهم صفة فيه هي التلقائية .

ان اعلى نمط للحوار الدرامي في المسرحية ذات الفصل الواحد هو الذي يعبر عن افكار وعواطف الشخصيات في ذروة تفاعلها العاطفي . ولكن لا ينبغي ان نتصور ان كل حوار في مسرحية هو حوار درامي بالضرورة . في الواقع ان افضل حوار درامي يحدث عندما تترابط سلسلة العقد المسرحية الثانوية مع العقدة الرئيسية والتي في مجموعها تصنع الحركة الدرامية للمسرحية . وغالباً مايكون هناك حوار كثير في مسرحية هي غير درامية اساساً .

ولدى تحليل اي حوار درامي فمن المفيد ان نستقصي فيما اذا كانت المسرحية (١) تعبر عن افكار وعواطف الشخصيات في اعلى نقاط تفاعلها العاطفي او (٢) تعمل على تطوير الحبكة او (٣) تكشف معالم الشخصية .

وفي اخر المطاف نذكر شيئا عن الاخراج المسرحي لهذا النوع من المسرحيات والذي يكون جزءا اساسيا وجوهريا في كيانها . ففي الوقت الذي تستخدم فيه الرواية والقصة القصيرة عموما اسلوب الوصف لتحقيق النتيجة المطلوبة فأن المسرحية تستخدم الحوار والتمثيل الايحائي الموضوعي الملموس . فالمسرحية هي ليست قصة تروى ضمن سياق تاريخي متسلسل من الاحداث انما هي قصة تصاغ بطريقة معينة بحيث يمكن تمثيلها على المسرح من قبل ممثلين امام الجمهور . وهي تشكل بحد ذاتها سلسلة من العقد الثانوية المفضية الى عقدة رئيسية تقدم للقاريء او الجمهور عن طريق الشخصيات والحوار والايحاء والاخراج . واخيرا نقول انه بالرغم من قدم الفكرة وشيوع التعبير عنها فأن اهميتها تأتي من الشخص الذي يعبر عنها بشكل افضل .

عن كتاب

Comtemporary One - Act Plays B. Ronald Lewis , 1960

Charles Scribers Ltd.

ترجمة : سعد الحسني

اوغست ستريندبرغ

August Strindberg

ترجمة د. موسى السوداني

السويد

الاقــوى

هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد شأنها في ذلك شأن المسرحيات الاخرى التي كتبها اوغست ستريندبرغ (١٨٤٩ - ١٩١٢) عن الزواج والعائلة والعلاقة بين الجنسين تضيف بعداً جديداً لهاجس هذا الكاتب المسرحي الخلاق بان «يغوص تحت جلد الانسان» ان دراسة ستريندبرغ للعلاقات البشرية هي تجسيد لنظرية البقاء للاصلح او لما اصطلح هو عليه عملية الاغتيال الروحي او المعركة بين العقول.

ان الذي حدا بستريندبرغ الى كتابة مسرحية «الاقوى» هو احساسه بالتطور الذي كان يشهده المسرح الأوربي ولهذا فإنه اراد ان يثبت قدرته على كتابة مسرحية تستغرق ربع ساعة ومن النوع الذي كان يقدمه المسرح الحر في باريس والمسارح الاوربية الاخرى وتعتبر هذه المسرحية الاكثر شهرة والاحسن من بين المسرحيات القصيرة التي كتبها ستريندبرغ ولهذا فانها تعرض على خشبة المسارح اكثر من غيرها وتلاقي استحساناً كبيراً من الجمهور. كما ان من بين الاسباب الاخرى التي حدت بالكاتب الى ممارسة كتابة هذا النوع من المسرحيات بعد النجاح الذي حققته مسرحياته الطويلة امثال «الاب» «والانسة جولي» على مسارح باريس والمدن الاوربية الاخرى هو حلم الكاتب بان يكون له مسرح خاص به في كوبنهاجن اضافة الى طموح زوجته الأولى، سيرى، بان تصبح ممثلة (ولو انه حين كتب هذه المسرحية لها كانت علاقتهما على غير مايرام) وانه اراد ان يظهر لها من خلال هذه المسرحية مدى اهتمام النساء الاخريات به، فستريندبرغ هو احد الكتاب القلائل الذين تعبر اعمالهم الاوربية عن قصص حقيقية في حياتهم.

ان مسرحية «الاقوى» (١٨٨٩) يمكن ان توصف بانها مونولوج درامي اذ ان واحدة فقط من الشخصيتين فيها هي التي تتحدث اما الاخرى فانها مجرد مستمعة لاتقول شيئاً... وهذا الاسلوب من الكتابة المسرحية اصبح مألوفا في المسرح الحديث، وخاصة في مسرح اللامعقول، كدلالة على فقدان اللغة لقابليتها على الاستمرار بان تكون لغة للتخاطب.

ان السؤال الذي يتردد الى الذهن بعد قراءة المسرحية هو اي من الامرأتين هي الأقوى. وقد أجاب الكاتب نفسه عن ذلك في الرسالة التي بعث بها الى زوجته سيرى التي كانت ستؤدي دور السيدة اكس، وقال فيها من جملة ماقال أن عليها ان تمثل دور الأقوى في المسرحية وليس دور ربة بيت اعتيادية.

المسرحية على قصرها تمثل القدرة الفائقة لستريندبرغ على ان يغوص في الطبيعة البشرية الى أبعد اعماقها وان يعبر عما يراه بشكل مسرحي مؤثر جداً.)

الشخصيات :

السيدة اكس : ممثلة متزوجة

الانسة واي : ممثلة غير متزوجة

المشهد :

زاوية من مقهى للسيدات تحتوي على طاولتين حديديتين صغيرتين بالاضافة الى اريكة حمراء اللون وبعض الكراسي .

تدخل السيدة أكس مرتدية معطفا شتويا وقبعة وهي تحمل في ذراعها سلة يابانية صغيرة دقيقة الصنع .

الانسة واي تجلس على مائدة وامامها زجاجة بيرة نصف فارغة وهي تقرأ صحيفة مصورة تستبدلها باخريات بين حين وآخر .

السيدة اكس : هلو، عزيزتي اميليا! انك تبدين وحيدة جداً في ليلة عيد الميلاد مثل اي اعزب مسكين آخر.

الانسة واي : (ترفع نظرها من فوق الصحيفة وتهز رأسها، تعاود القراءة) .

السيدة اكس : كم تعلمين اني اشعر بأسى حقيقي من اجلك - تجلسين وحيدة في مقهى ، وفي ليلة مثل ليلة عيد الميلاد . اني اشعر بنفس الأسى الذي شعرت به وانا اشاهد وهي تقرأ حفلة زواج في احد مطاعم باريس حيث كانت البليارد مع الشهود، لقد فكرت وقتها بانه حين تكون البداية بهذه الصورة فكيف ستستمر العلاقة وبأي شكل ستنتهي ! كان يلعب البليارد وفي ليلة عرسه! وهي تقرأ مجلة فكاهية فكري بذلك! على اية حال ليس الجميع على هذا المنوال!

النادلة : (تدخل لتضع كوبا من الشكولاته امام السيدة اكس ثم تخرج)

السيدة اكس : سأقول لك ياأميليا! اعتقد انك كنت ستكونين في وضع افضل لو انك استطعت الاحتفاظ به! تذكري اني كنت اول واحدة تطلب منك ان تسامحيه! تتذكرين كان يمكن ان تكونا قد تزوجتما ولكما بيت الان هل تتذكرين عيد الميلاد الذي كنت خلاله في الريف مع والدي خطيبك ؟ وكيف كنت متحمسة لفكرة البيت واعتزال المسرح! اجل عزيزتي اميليا، ان فكرة بيت يملكه الانسان هي بالتاكيد افضل فكرة - الثانية بعد المسرح - والاطفال طبعا - ولكنك لاتفهمين ذلك!

الانسة واي : (تظهر نظرة احتقار على وجهها) .

السيدة اكس : (ترشف بضع رشفات من كوبها، ثم تفتح سلتها وتظهر للانسة واي هدايا عيد الميلاد) سأريك مااشتريته لاحبائي (تخرج دمية) القي نظرة على هذه! انها هدية للايزا انظري انها تستطيع ان تدحرج حدقيتها وتدير رقبتها! انظري وهذا المسدس لماجا . (تملؤه وتصوبه نحو الآنسة واي) .

الانسة واي : (تبدي علامات الفزع)

السيدة اكس : هل اخفتك؟ هل اعتقدت اني اردت ان اطلق النار عليك؟ ايه؟ ياالهي ، اعتقد انك فعلت! كنت سأكون اقل دهشة لو انت اردت ان تطلقي النار علي لانني كنت عقبة في طريقك - انا اعرف انك لايمكن ان تنسي ذلك - ولو انني كنت بريئة تماماً انك لازلت تعتقدين بان خططي هي التي ابعدتك عن المسرح الكبير ، ولكنني لم اخطط لذلك! انا لم اعمل ذلك ولو انك تعتقدين بانني قد فعلت! حسنا لايوجد مبرر لما اقوله الان لانك لازلت تعتقدين انني الشخص المسؤول عن ذلك! (تخرج خفين مطرزين) وسأقدم هذين لزوجي مع زهور الخزامي عليهما - لقد طرزتها انا بنفسي - انني اكره زهور الخزامي بالطبع ولكن يجب ان تكون زهور الخزامي على كل شي!.

الآنسة واي : (ترفع نظرها من على الصحيفة - وتبدو عليها السخرية والفضول)

السيدة اكس : (تضع احدى يديها في كل خف) هل تلاحظين كم هي صغيرة اقدام بوب؟ اتلاحظين؟ يجب ان تلاحظي كيف يمشي بخفة متناهية انك لم تشاهديه وهو يرتدي خفين! (تطلق الآنسة واي ضحكة عالية) انظري وستريين ذلك! تتظاهر بالمشي على الطاولة بالخفين) .

الانسة واي : (تضحك ضحكة مسموعة)

السيدة اكس : وحين يغضب فانه يضرب بقدمه هكذا . لاحظي : هؤلاء الفتيات اللعينات لايستطعن ابدا تعلم كيف تعد القهوة! ولم يقم هؤلاء الاغبياء بقص فتيلة المصباح بصورة صحيحة!، وقد

يكون هنالك تيار هواء بارد على الارض فتبرد قدماه : داوه، كم هي باردة! يا هؤلاء الاغبياء الملاعين الذين لايستطيعون ابقاء النار مشتعلة» (تفرك كعب احد الخفين في اعلى الخف الثاني)

: (تضحك بصخب)

السيدة اكس : وحين يعود الى البيت فانه يفتش عن خفيه اللذين كانت ماري قد وضعتهما تحت الخزانة في المطبخ «ه». من المضحك ان تستهزيء المرأة بزوجها بهذه الطريقة حقيقة انه حنون وهو رجل صغير الجسم لطيف المعشر - يجب ان يكون لك زوج مثله يا اميليا - عن اي شي تضحكين. عماذا؟ عماذا؟ - وانا اعرف انه مخلص لي، لاحظي، اجل. اني متاكدة من ذلك! لقد اخبرني هو نفسه بذلك. . . عن اي شي، تكشرين هكذا؟ . . وانه حين كنت انا في سفرة في النرويج حاولت تلك المكروهة مزرديك ان تغويه - هل تتصورين ذلك؟ (توقف) كنت سأقلع عينيها لو انها تقربت منه وانا هنا (توقف) كان شيئاً جيداً ان بوب هو الذي اخبرني بذلك بنفسه لكي لااسمع به من الآخرين (توقف) ولكن مزدريكا قد لاتكون الوحيدة تصوري ذلك! انا لا اعرف السبب ولكن النساء مغرمات الى حد الجنون بزوجي بالتاكيد انهن يفكرن بان لديه مايقوله عن العقود التي يمكن ان توقع مع المسرح. اذ انه في الادارة! - وربما انت ايضاً كنت تجرين وراءه! - انا لا اصدق بك بصورة مطلقة - ولكني اعرف الان بالتاكيد بانه لم يكن يهتم بك وانه يبدو عليك الحقد والحسد له. ذلك ماكنت اعتقده دائماً! (توقف : تنظر احداهما للاخرى نظرة ارتباك واضح)

السيدة اكس : تعالي هذه الليلة يااميليا. واريني انك غير غاضبة منا. اكون على علاقة سيئة معك بصورة خاصة ربما لانني كنت قد وقفت في طريقك تلك المرة - (تناقص تدريجي في سرعة الحركة) - او - أنا لااعرف على الاطلاق - لماذا حقا؟ (توقف).

الانسة واي : (تحدق في السيدة اكس بفضول)

السيدة اكس : (بتامل) كان كل شي، غريباً بالنسبة لنا - فعندما رأيتك اول مرة كنت خائفة منك. خائفة منك. خائفة جداً الى الحد الذي لم اجرؤ معه ان ادعك تفلتين من نظراتي. وحيثما كنت، كنت دائماً قريبة منك - انني لم اجرؤ على ان اكون عدوة لك. ولهذا اصبحت صديقة لك.

ولكن كان هنالك دائماً شي، غير صحيح حين كنت تأتين لزيارتنا فقد لاحظت ان زوجي لم يكن يطيقك. ولهذا كنت اشعر بعدم الراحة تماماً كما يشعر من يحس ضيقاً في ملابسه - وكنت اعمل كل ما في استطاعتي لاجعل موقفه منك ودياً ولكنني لم افلح - قبل ان تصبحي مخطوبة! ثم اصبحت انتما الاثنان بود احدكما للاخر جداً لو انك بدأت باظهار مشاعرك الحقيقية بعد ان شعرت بالامان - وبعد ذلك - ماذا حدث بعد ذلك؟ - انا لم اشعر بالغيرة - غريب! واتذكر في حفلة التعميد حين كنت تقومين بدور العرابة تركته يقبلك وقد فعل ذلك. ولكنك بدا عليك الاضطراب. او بالاحرى انني لم الاحظ ذلك حينئذ ولم اكن قد فكرت فيه على الاطلاق من قبل - والآن! (تنهض واقفة بعنف) لماذا لاتقولين شيئاً؟ انك لم تنطقي بكلمة واحدة طيلة الوقت، وانما كنت تدعينني اتحدث بمفردي!

لقد جلست هنالك تحدقين منتزعة مني كل تلك الافكار التي كانت تستقر في ذهني مثلما تستقر الخيوط الحرير في شرنقتها - افكار - وربما شكوك - لنر لماذا فسخت خطوبتك؟ ولماذا لم تأت لبيتنا بعد ذلك؟ ولماذا لاتريدين زيارتنا هذه الليلة؟

الانسة واي : (يظهر عليها تعبير كما لو انها ارادت ان تقول شيئاً).

السيدة اكس : اهدأي! ليس عليك ان تقولي اي شي - فلقد فهمت الآن كل شي!. ذلك هو السبب! ذلك هو السبب! اجل ان كل شي، يبدو في مكانه الان! ذلك هو الشي!. اوه. لااريد ان استمر في الجلوس على نفس الطاولة. (تنقل حاجياتها الى الطاولة الاخرى).

ذلك هو السبب الذي كان علي من اجله ان اطرز زهور الخزامي التي اكرهها على خفيه - لانك تحبين الخزامى : ذلك هو السبب (ترمي الخفين على الاض) - كان علينا ان نقضي الصيف في بحيرة مالير لانك لاتطيقين البحر وذلك هو سبب اطلاق اسم اسكل على ولدي لان اسم والدك هو اسكل . «ذلك هو السبب الذي جعلني ارتدي الملابس بالالوان التي تريدين واقرأ الكتاب الذين تقرأين، اتناول الطعام الذي تفضلين واشرب المشروب الذي تحبين - شراب الشكولاته الذي تفضلينه على سبيل المثال. ذلك هو السبب، يا الهي، كم اشعر بالهلع حين افكر بكل ذلك، إنه مفزع حقا! فكل شي، انتقل لي عن طريقك، حتى العواطف - لقد دخلت روحه خلسه الى داخل روحي كما تدخل الدودة التفاحة واخذت تأكل وتأكل وتحفر وتحفر حتى لم يبق من روحي غير القشرة. . . وبعض التراب الاسود! لقد حاولت اهرب منك ولكنني عجزت عن ذلك، وكالافعى سحرتني عيناك السوداوان فبدأت اشعر بأن جناحي يتحركان فقط لينزلا بي الى الاسفل وهكذا كنت ارقد في الماء وقدماي مربوطتان وكلما حاولت السباحة بتحريك يدي كنت اغوص اكثر حتى وصلت الى الاعماق حية كنت انت امامي مثل سرطان عملاق على اهبة الاستعداد او للاطباق علي بمخالبه - هذا هو المكان الذي استقر فيه انني اكرهك! يا الهي كم اكرهك انت التي

تجلسين هناك الان هادئة لاتتحرك ولاتهتم . لاتهتم ان شرقت الدنيا وان غربت . ان كان الـوقت عيـد الميلاد اورأس السنـة . ان كان الاخرون سعداء ام تعساء . انت التي لاقدرة لها على ان تحب او تكره . ساكنـة كسكـون لقلق بجانب جحر فأر . فلاانت تستطيعين الامسـاك بضحيتـك بنفسـك . ولاانت تقـدرين على تعقبهـا وكل ماتستطيعـين عمله هو ان تتربصي بانتظـارهـا ! ها انت تجلسين في زاويتـك . اتعلمـين انهـا تدعى مصيدة الفئران ؟ . تقرأين الصحف لكي تري ان كان هنـالـك من يمـر بوقت عصيب او ان كان هنالك من تحطمت حياته او من طرد من عمله في المسرح انت تجلسين هنا بانتظـار ضحاياك تحسبين حسابات فرصك كما يحسب الربان حطام سفينته لكي تحصلي على مردود ذلك من الارباح .

مسكينة اميليا ! تعرفين انني اشعر بالاسى من اجلك رغم كل شي ؟ فانـا واثقـة بانك غير سعيدة غير سعيدة كانسان تعرض لاذى وانت مقرفة لانك تعرضت لأذى انا لااستطيع ان اغضب عليك ولو انني

اتمنى ذلك . فانت الاضعـف . اه اما عن ذلك الذي بينك وبين بوب فانا لااهتم به ! ذلك لايؤلمني حقا ! فاذا كنت انت علمتني ان اشرب الشكولاته او علمني ذلك شخص آخر ، فأي فرق في ذلك ! (تشرب ملعقـة من كوبهـا . ثم تستطـرد بهدوء وعقـلانيـة اكثر من المالوف) يضـاف لذلـك ان شراب الشكولاته مفيد بالنسبة لي ! واذا كنت قد علمتني كيف ارتدي الاثواب الملائمة . حسنا . شكرا لك على ذلك . فقـد زاد ذلـك من التصاق زوجي بي اكثر من اي وقت مضى . فانت تخسرين وانا التي تربح . اجل وحين نحكم من بعض الظواهر فانني اعتقد بانك قد خسرته فعلا ! . لقد توقعت ان امضي في سبيلي كما عملت انت الامر الذي تأسفين عليه الان . ولكن كما تلاحظين انني لن اتـركـه يجب الايكـون الانسـان ضيق الافق بالـرغم من التساؤل عن لماذا كان على احد ما لايريد اي انسان آخر !

ربما حين تتوضح الامور كلها فانا حقا امثل الطرف الأقوى الان . فانت لم تحصلي على اي شي مني وانما انت اعطيت فقط وكنت انا اشبه بالسارقة . ولهذا وحينما استيقظت للحقيقة فانني حصلت عمليا على كل ما فقد فقدته انت .

ومن النـاحيـة الاخـرى كيف يمكن ان يكون كل شي عديم القيمة لهذه الدرجة بين يديك فانت لم تقدري على الاحتفاظ بحب زوجي لك بالرغم من كل زهور الخزامى والعواطف . كما استطعت انا ذلك وانت لم تتعلمي فن الحيـاة من الكتـاب الذين تقرأين كما تعلمت انا وانت ليس لديك ابن صغير مثل اسكل بالرغم من ان اسم ابيك هو اسكـل ! ولماذا تحاولين دائما الاحتفاظ بهدوئك حسنا كنت اعتقد ان ذلك يمثل قوة لك ولكن من المحتمل انك لاتملكين شيئا يستحق القـول ! فانت لاقـدرة لك على التفكـير (تنهض وتلتقط الخفين من على الارض) انني ذاهبة الى البيت الان . ومعي زهوري . التي هي زهورك ! انت لا يمكنك التعلم من الاخرين لانك لاتملكين القدرة على الالتـواء ولهـذا فستنكسـرين كما تنكسر القصبة اليابسة . اما انا فلا ، شكراً لك ياأميليا شكراً لك على كل شي . علمتني اياه شكرا لك على تعليم زوجي كيف يحب . واما أنـا فاني ذاهبـة الى البيت الآن لأريه حبي (تخرج) .

ايفـان مـرالك
Ivan Mrak

ترجمة: لمياء عبد الحميد العاني

يوغوسلافيا

ميري تيودور
أو
حرق رئيس الأساقفة

نبذة مختصرة عن حياة الكاتب إيفان مراك

ولد الكاتب المسرحي ايفان مراك في يوغسلافيا عام ١٩٠٦ . لقد عاش مراك في رعاية عائلته حتى الحرب العالمية الاولى التي كان لها الاثر الكبير في تطوره الروحي والفكري . وكان للحرب العالمية الثانية الاثر الاكبر في حياته واعماله الادبية على الرغم من انه لم يشترك في اي من هاتين الحربين . ان محاولاته الادبية الاولى قد بدأت بعد الحرب العالمية الاولى بسنوات حيث نشأ متأثرا بالمحيط الحضاري والفكري والبحث عن ما يسمى «بالفكر السلوفيني» ففي عام ١٩٢١ و١٩٢٢ نشر اول قطعة نثرية قصيرة له في الجريدة اليومية المسماة «Naprej» (الى الامام) . ان اتجاهه الى المسرح قد بدأ عام ١٩٢٣ عندما كتب مسرحية «Bes» وقام بتمثيل الادوار وحده . كما كتب وحرر أيضا وحده المجلة الاسبوعية المسماة «الفكر السلوفيني» .

يعتبر مراك احد الكتّاب البارزين الذين اسهموا في خلق الادب السلوفيني الذي كان الادب المسرحي الباب الوحيد له . ان اعمال مراك المسرحية تؤكد كلها على موضوعات تراجيدية ، كالتحليل الشامل للمآسي الشخصية وغير الاعتيادية ، وشرح ظواهر الحياة ومسبباتها ، كما كان يبحث دائما عن الكلمات المناسبة للتعبير عن خبراته الشخصية لكي يسهل على القارىء عملية استيعاب تطور اعماله المسرحية في المحتوى والشكل . إن أعماله المسرحية بالرغم من اختلافها تشترك في شيء واحد هو إعادة تعريف ما يسمى بـ «Hymnic Tragdy» (المأساة الدينية) . إن هذا النمط المسرحي غير المألوف عند الكتّاب المسرحيين في القرن العشرين ، مرتبط بوجهة نظر الكاتب الشخصية والتجارب التي مر بها في شبابه . إن هذا النمط من الادب المسرحي يبحث دائما عن الاشكال والتعابير غير المألوفة والتي تبدو واضحة في جميع مسرحيات مراك . من أشهر اعماله المسرحية هي : «Blind Prophet» (الرسول الاعمى) في (١٩٢٩) ، «Muna Gabriella» (مونا غابريلا) في (١٩٣٠) ، «Abraham Lincoln» (إبراهام لنكلن) في (١٩٣٧) ، «Hostages» الرهائن) في (١٩٤٧) ، «Mary Tudor» (ميري تيودور) في (١٩٦٦) ، «Ruin of the Roman's Homestead» (دمار منزل روماني في (١٩٧٤) وغيرها .



«ميري تيودور» :
مسرحية تراجيدية مكونة من
فصل واحد كتبها المسرحي إيفان مراك عام ١٩٤٨ -
١٩٤٩ وهي مهداة الى زوجته كارل بولونك .

الشخصيات

ميري تيودور : ملكة انكلترا
توماس كرانمر : رئيس اساقفة كانتربري
دي بول : الكاردينال
اللورد الاول
اللورد الثاني
اليزابيث : شقيقة الملكة ميري (من طرف واحد وخليفتها على العرش).
الأيرل

السيدة الاولى والسيدة الثانية
الخدم
تومس : خادم الملكة الخاص
مراسل فيليب
القس الاول
مساعد الأسقف
مجمع القصر
القس

غرفة نوم مؤدية الى غرفة نوم الملكة ميري. شخصيات القصر الزابيث. الكل يجثو امام غرفة نوم الملكة. يسطع ضوء الشموع من خلال الباب المفتوح وتسمع ترتيلة دينية رقيقة من داخل الغرفة.

اللورد الاول: (يهمس في اذن اللورد الثاني): أليس هناك نهاية لمثل هذه الابتهالات المزعجة؟

اللورد الثاني: هل فقدت صبرك، ايها اللورد؟ ان مدام اليزابيث جعل دينها تتحول الى مصلية عند ترتيلها لهذا الابتهال. ومع ذلك كل من يقف بجانبها يكن حقدا كبيرا لغطرسة روما وقوة البابا.

لا ان الوقت لايزال طويلا امام الملكة، على الرغم من ضعفها، تأمر وتنفذ اوامرها.

اللورد الاول: هذا صحيح لحد الآن. ولكن الاشاعات تقول بأن حالتها العقلية سيئة جدا.

اللورد الثاني: يجب ان نأخذ الحذر. أعتقد بأنها أصبحت اكثر حساسية مما سبق بسبب اوهامها. ولكن هذا يعني بأن الكاردينال قد أصبح الان رئيسها ورئيسنا وسيصبح في مقدوره، بمجرد ان يشير بأصبعه، ان يرسلك الى الموت.

اللورد الاول: لقد افزعتني ايها اللورد. ولكن الجميع يقول بأن حالتها العقلية تزداد سوءا وانها على وشك الاحتضار. مع ذلك انا لازلت غير مسن.

اللورد الثاني: ولازالت الاخبار تهمس بأن هناك حفلة وفاة اخرى تهيأ في ساحة القصر.

اللورد الاول: - كف عن هذا أرجوك، دعني أصلي. كان من الأجدر بك أن تراقب تصرف السيدة اليزابيث. فهل تصدق بانها أمرت الأيرل بالبقاء بوصفه سنداً لسبب ما؟ إن إبتساماته تبدو رذيلة.

اللورد الثاني: الشباب... الشباب... بالتأكيد. فمن السهل على مثل هذه الشخصية الضعيفة والنحيلة ان تلف بشدة بالحرير الأبيض. انه منظر ممتع لاية امرأة فلم لايكون كذلك لملكة المستقبل.

اللورد الاول: الكارد ينال يلقي بنظراته علي من وراء كأس القربان المقدس (يضرب على صدره) يا الهي، يا الهي، الموت للبابوات والحياة لنا!

اللورد الثاني: إني أحسدك على شبابك يا ايها اللورد. إن حكم اليزابيث سيجعل الملائكة تغني. اخيراً سنستنشق الهواء بحرية.

وان الشمس سوف تضيء هذه الأرض ولن نجبر ثانية على سماع الابتهالات والقداسات. وسوف يدحر رأس الاسباني المتغطرس. بايجاز، سوف يسعدنا كثيراً أن نخدم جلالة الملكة اليزابيث.

اليزابيث: (تقف وتؤدي الصلاة): ايها السادة، هل سمعتم أنين الملكة؟

دي بول: (يأتي من غرفة نوم الملكة): **ان القداس قد أسعد جلالة الملكة بشكل عجيب، لقد قررت الملكة ان تقبل رئيس الأساقفة المنفي على ان تحاكمه.**

اللورد الثاني: (يهمس الى اللورد الأول): بالضبط كما أخبرتك. بالنسبة للملكة تبقى هذه المخاطر طالما تسمح لها الحياة بالتشبث بالحكم.

اليزابيث: سيادة الكارد ينال، هل صحيح ان ساعات الملكة محدودة؟ الكل يقول ذلك.

دي بول: من يقول ذلك؟ الأطباء؟ ولكن حياتنا بالتأكيد بيد الرب وحده.

اليزابيث: أنا شقيقتها ولكن غير مسموح لي بزيارتها. لقد سمح لي فقط بحضور القداس الذي أقيم في الممر. أتمنى لو أراها. إنني أتألم من أعماق قلبي لأنينها. واشعر أن من واجبي الوقوف بجانبها لأواسيها.

دي بول: ان جلالتها ليست بحاجة الى مؤاساة إنسانية فهي قوية وصلبة في قبولها للمعتقدات الكاثوليكية. إن الكنيسة المقدسة تعينها في ساعات الألم.

اليزابيث: (تجثو على ركبتيها): سيادة الكارد ينال. إن هذه الخادمة المتواضعة للكنيسة تطلب بركاتك.

دي بول: عدد اولئك الذين يطلبون البركات ليس بالقليل لذا فهناك الكثير من يقول أن الملكة في لحظاتها الاخيرة وهناك من يفتري عليها ويقول بان حالتها العقلية تزداد سوءاً وانها قد فقدت رشدها. إن الروح الشريرة والعداء الأبدي للكنيسة في روما بدأ يدحر نفسه ونحن نعلم جيدا بان المثير لمثل هذه الهرطقة لايزال حياً. إن البابا في روما نفسه يصلي ويطلب من الله ان ينزل الرحمة على جلالتها، درع الكاثوليكية.

ولكن يجب أن يدرك اعداؤها بان الاعجوبة محتملة. فان الله برحمته الواسعة لم ولن يخذل كنيسته المخلصه. ولن تحجب سماء انكلترا بسواد الخطأ وإذا كدرت صفاء سمائنا العواصف الرعديه تحتم عليكم جميعا يامن كنتم دائما مخلصين لمعتقداتنا ان لاتضعفوا او تتوانوا. ليحفظ الله كل من يطلب من كل قلبه الرحمة للملكة.

اليزابيث: (تقف منتصبة): أنا خليفتها على العرش. ليحفظ الله

صحة وحياة الملكة لعدة سنوات . ولكن هل من الانصاف ان تطلب ملكة المستقبل العطف من المندوب الروماني؟ أنا أعتبر ذلك خطأ . أيها اللوردات، ايها الايرل صلوا جميعا واتبعوني في الخارج . يقال ان اليوم الذي تتحول فيه تضرعاتنا الى أوامر لقريب (تخرج ويمسك الايرل بيدها والبقية يتبعوها) .

دي بول: باللوقاحة! هل يظن البعض بان العرش قد خلا تماماً؟ لقد فات السيدة بان الله يعد ساعاتها كما يعد ساعات غيرها .

(تدخل سيدتان، الاولى تضغط بالشال على عينيها) .

السيدة الثانية: ماذا يحصل لو ألقت بنا الى الخارج؟ انها لاتحتمل اي شخص هذه الأيام . انني لا أزال اضحك عندما اتذكر وجه الاطباء حين كانوا يناقشون وضعها . ماذا سيقول الناس؟ ولكن هل هناك من لم يعلم بجنونها لحد الان؟

السيدة الاولى: الطريقة التي كانت تنظر بها الي! لن أنسى تلك العيون التي تبدو كأنها ضائعة تتوسل وتطلب المساعدة . ياالهي، كان علي ان اراقبها ليلة بعد اخرى . انها تطلب المساعدة مني انا التي لا أملك اي لقب ملكي . لم تنطق بأية كلمة ولكن من حين لآخر اسمع أنينها المرعب الذي يتفجر في صدرها . وفي هذه الليلة وفي أشد ساعات الليل عتمة سمعت فجأة نحيب الملكة . لقد تملكني سرور غريب . لم تسمع اذني مثل هذه الموسيقى الرائعة أبداً . أما في الصباح فان نظراتها الباردة تجمد الدم في عروقي .

السيدة الثانية: على أيه حال . انها الطريقه التي يخدع بها الجنون نفسه .

السيدة الاولى: الجنون؟ هل فعلاً تعتقدين ذلك؟

السيدة الثانية: في ليلة أول أمس بينما كنت أقوم بواجبي كانت الملكة هادئة وساكنة طوال الليل وكأنها لم تكن تتنفس . لاحظتها وهي تراقبني من وراء اجفانها التي كانت شبه مغلقة . كانت تتفحصني بحدة . شعرت آنذاك بعدم الارتياح واصبحت لا أطيق نظراتها . هل هو ذنبي إذا كان الملك فيليب يطيل النظر الي؟ وحتى أنه حاول أن يقبلني . فهي بنظراتها الثاقبة هذه كانت تحاول أن تمتص ما في عقلي، أرادت أن تغوص في اعماق قلبي وان تصل الى ما افكر فيه . لم أطق ذلك حتى الصباح، لذا بدأت بالعويل والصراخ .

السيدة الاولى: وماذا فعلت هي؟

السيدة الثانية: لم يرف لها جفن قط كانت فقط تومىء برأسها ببطء وكأنها قد اكتشفت شيئاً ما لنفسها . لقد بدأت الان أدرك كيف أن الامور تسير . انني لا أعني اي شيء بالنسبة لها . (يدخل كرانمر ويصحبه الحرس) .

دي بول: من؟ توماس كرانمر . رئيس أساقفة كانتر بري . (يخرج الحرس) .

السيدة الاولى: ياالهي! من؟ هذا الكاردينال الفضولي .

السيدة الثانية: ماذا لو ان الكاردينال قد استرق السمع؟ (تهرب السيدتان) .

كرانمر: (يقف باتجاه الكاردينال) : لقد كنت أبحث عن سبب سجني لعدة أشهر وبدون أية نتيجة على الاطلاق . والان أجد نفسي مجبراً أمام سيادتكم . لا أفهم ما الداعي لذلك .

دي بول: لا أجد اي سبب معقول لأسئلتك، ايها اللورد . يجب ان تعرف جيداً ما يقال ضدك . الكفر، الهرطقة واللواط . هذا هو الادعاء ضدك .

كرانمر: اللواط، هذا إفتراء وانت تعلم ذلك جيداً . أنا لا أقصد الاهانة ولكن أسألك هل تعتقد انها طريقة شريفة للتعامل مع من يحمل أفكاراً مناوئة لكم؟ اني احترمك كما يفعل أي شخص آخر . أما بالنسبة للرب، أستطيع فقط أن أقول بانني اخدمه بكل معلوماتي وقوتي . انني لم انكره او اكفر به ولا مرة واحدة في حياتي .

دي بول: ان من يقف ضد البابا يقف ضد الرب لان البابا يمثل الرب على الارض .

كرانمر: لقد أقسمت ضد السلطة الامبراطورية الأنوية (١) في إنكلترا . لاأستطيع الاعتراف بها ولا أستطيع أن ادنس قسمي . ولكن سيادتكم انكليزي اصغ الى قلبك وتكلم . هل تعتقد ان مصلحة روما تكمن فقط في الولاء أم انها اتباع تعاليم المسيح، ايها اللورد؟

دي بول: كيف تسمح لنفسك بمثل هذا السؤال؟

كرانمر: ان المجلس المقدس يسمح لنفسه بان يخضع كل أمة وشعب الى عدالته . باسم الرب الذي علمني التواضع والبساطة تخيل وفكر بالاف والاف الصالات المتألقة في قصور الفاتيكان . ان السبب الحقيقي لرغبات واعمال رئيس اساقفة روما يكمن في أقوال بطرس ان قوته تنبع من غطرسته وتعطشه للسلطة والثروة .

دي بول: لكن يارئيس الاساقفة، لا اعتقد انك ستتكلم كل هذا الهراء أمام ملكتك التي تحتضر .

كرانمر: تحتضر! آه ياالهي المقدس، ياالهي العظيم .

دي بول: تنوي الملكة ان تتعامل مع رأس او اثنين من الهراطقة قبل ان تنتقل الى العالم الآخر .

كرانمر: إذن لهذا السبب استدعيت الى هنا .

دي بول: ياايها اللورد، حاول ان تحترم إبنة الشخص الذي بقيت

مخلصـا له حتى خلال ارتكـابه لأرذل الذنوب . لاتزيد أسىً لروحها التي تحتضـر . اعـترف بذنـوبـك وحـاول أن تكفـر عنهـا . إن الالم لايفارقها حتى ولو للحظة واحدة . إن تكفيرك عن ذنوبك سيخفف من تعـاسـة ساعـاتها الاخيرة . ولكن لماذا كل هذا النصح؟ إن روما الخـالـدة قد جعلتـك مرة قسـاً ومن ثم أسقفـاً . إن قوانـين الكنيسـة والايمان بالله يجب ان تكون موضع اهتمامك .

كرانمر : لقـد قضيت افضـل سنـوات عمـري في محاربة رياء اتباع رومـا . ان رومـا كلهـا مرتـدة عن المسيـح لذا من واجبنا ان نحارب ضدها ونحصل على حريتنا . أنا أتفق معك إذن في أن النصيحة لاتنفع .

دي يول : تومـاس كرانمـر : إن كبريـاءك هو الـذي يتكلم . ولكن لماذا؟ هل لانها الساعات الاخيرة للملكة؟ اعتقد بان آمالك بعيدة المنـال . فسـوف تحاكم قريبـا امـام مجلس الكنيسة المقدس يجب ان تكون حذراً آنذاك ، حاول ان تقلع اخطاءك من جذورها وان تكفر عنهـا وتتـوب . دعني اذكـرك بانـك تعتـبر طبقـا لتعليـمات الكنيسـة الشـرعيـة الـوحيـدة ابنـاً ضـالاً منحـرفاً . عد الى مخدع الملكة لكي تطلب الـرحمـة وسنكـون نحن حكـامـك العـادلين والرؤوفين . إن هدفنا هو الانقاذ وليس الهلاك ، هو ان نغفر ولانتهم .

كرانمر : ايها الاب ، ان عبير كلماتك قد أثر في كثيراً

دي يول : ان جلالتهـا تتـوقـع مجيئـك أيهـا الابن . ليحفظهـا الله ويحفظـك (وبـاشارة يباركه فيها قاده الى الممر الذي يؤدي الى غرفة نوم الملكة)

(كرانمر يجثو أمام الباب ثم يدخل)

دي يول : يالهي ، ليرق قلبـه لألامهـا واحتضـارهـا . هل قلت الاحتضار؟ هل أنا ايضا أشك في تحسن صحتها؟ يا ايها الرب ، ان قدر كنيستك المخلصة وحياتنا في يدك .

المشهد الاول

غرفة نوم الملكة ، ميري تيودور . تبدو كأنها كنيسة مظلمة وغريبة

(كرانمر يدخل الغرفة ويبدو حائراً) : جلالة الملكة!

ميري تيـودور: ألا ترانـا؟ انتظـر . لاتتحـرك . آه نحن نستطيع ان نراك إذا كانت هي النظـرة الاخـيرة . هل ان الـرغبـة في مشـاهدتنا ونحن في هذه الحـالـة قد جاءت بك الى هنـا؟ هل لمجرد ان تراقبنا ونحن في معـترك المـوت؟ جئت لتسـترق السمع وتنتظر نهاية الحياة فينـا؟ هل هي السـعـادة في مراقبـة كيـان متـداع ومنهار؟ ولكنك لن تعيـش لتشهـد كل ذلـك! لاتقف هناك وتتبجح أمام ملكتك! اركع

امامنا فنحن الان حكامك . (كرانمر يركع) . هذه ليست مقبرتي . القبـر ، السكـون الأبـدي لم يحن بعد . إن صوتنا لم يفقد قوته بعد . وان مجرد الاشـارة باصبعنـا لاتـزال تعني أمـراً . آه ، نعم لاتـزال تكشـيراتـك في الماضي امام عيني . . كنت تتصرف بكامل حريتك وبـدون عقاب وكان على أن أتحمل إهاناتك . لقد أسأت التصرف معي . أنت يابطـل الهـراطقـة ، ياللسان وعقل ومعين المنبوذين! هل لاتـزال رغبتـك في الشهـرة والاجلال كما هي؟ هل تستطيع الان ان تشعـر ببرودة القبـر القـاسية؟ ونحن نشعر بالبرد . تومسن ، اشعل النـار . (تـومسن الكبـير يتحـرك باتجـاه الغرفة يبرز ظل الملكة وهي تخطو ببطء الى الامام وتقف امام كرانمر) .

ميري تيـودور : انت تركـع؟ وأنا حفنة من تراب . انت دودة ملفوفة برداء الملكـة . آه ، نعم كلنـا يعلم انك قضيت طوال حياتك منحنياً للتراب . هل لاتـزال عنـدك الشجـاعـة الكافية لان تحدق في؟ هل لاتـزال مغـروراً بغطـرستـك؟ هل تومسن يجعلك تشعـر بعـدم الارتيـاح؟ انـه لم ينطق باية كلمـة منذ ان عرفته . عم سنثرثر؟ عن الكنيسـة الانكليـزيـة؟ ماهـذا الجنون؟ إن والدنا يريد آن بولن ان تكـون في فراشـه فهـو مخترع الفسـاد . هذا صحيح هذا صحيح فبسبب هذه العاهر خلع والدتي عن العرش . هل تتوقع من أبينا في رومـا ان يبقى هادئـا ويسكت على مثل هذا الوضع؟ ألم تكن انت الـذي سانـد الملك؟ يبـدو انك كنت تكره روما منذ زمن من يدري متى؟ آه ولكن استطيـع الآن ان اتـذكـر جيـداً لقـد كنت في وقتهـا طفلة . لقـد كنت قسـاً ملحقـاً بالكنيسـة . كنت مثـل الكلب تحمي القصر وتتجسس عليه .

كرانمر : لقد احببت سيدي الملك من كل قلبي .

ميري تيودور : وقد أغريته على الذنب والدمار .

كرانمر : لقد كنت مخلصاً له .

ميري تيودور : كنت تحرضه على والدتي .

كرانمر : كنت أود ان اسرع في انفصال انكلترا عن روما . . . .

ميري تيـودور : كيف؟ بسلب وسـرقة كؤوس القربان الذهبية . إن حبـال القـداس قد استخـدمت كسجاد في غرفك وقد زينت ممرات قصورك بملابس الصلاة .

كرانمر : صلي ياسيدة ولاتنسي بان والدك المحترم هو الذي أمر بذلك .

ميري تيودور: والـدي! الان تحل عليه اللعنة لقد حرضته رغباته الشريرة على ذلك وقد أغريته انت وأمثالك. وماذا عن السرقات التي هي من رذائلك وحدك؟ كم من الناس الذين كانوا مخلصين للكنيسة قد حكم عليهم بالموت بسببك وبسبب أعوانك.

كرانمر: والدك هو الذي كان صاحب السلطة آنذاك.

ميري تيودور: هناك إشاعات تقول بان قبري قد هيئ لي. انهم يرغبون لو ان المرمر يغطي جسدي في هذه اللحظة. ولكني لم انته بعد منك. انك لاتزال تعطيني أجوبة غامضة.... لقد كنت مخدوعاً في تلك الأيام. لقد كنت تعظ، تكتب وتتوعد في جميع أرجاء انكلترا.

كرانمر: لقد كنت أعظ بصدق.

ميري تيودور: كنت تأمل ان ترى البريطانيين منفصلين عن روما. أليس هذا صحيحاً؟

كرانمر: ان الرب وحده هو الذي سيحاكمنا.

ميري تيودور: ولكنه قد حكم الم يضعني على هذا العرش؟ لقد قضيت كل هذه الأشهر في السجن بينما لقي كل اعوانك حتفهم أتظن ان الله قد نسيك او أنه سيغفر لك ذنوبك. إذا آن موعد رحيلي، كيف استطيع أن اركع أمام الحاكم الجبار؟ سيقول إنك إمراة لاتستحق هذا العرش. لماذا اعطيتك هذا اللقب؟ أنت التي أبديت العطف لرئيس المرطقة؟

كرانمر: أنا رجل كبير السن.

ميري تيودور: ولكن من أنا؟ أنا الأبنة التي لم يجرأ اي شخص الاساءة الى مشاعرها الصادقة ان والدتي ماتت بلدغة حية مسمومة. أما والدي فقد كان طوال حياته ضالاً والان انا على هاوية الموت، الظلام والخراب أنا أرى نفسي الان بصحبة ارواح المطهر (٢) أم هل سيعطف الرب علي ويستدعيني الى عرشه في الجنة؟ لا، لا... ليس لي الحق في ان أهان ان المسيح قد علم المغفرة والعطف. ولكن هنا يقف من ساق والدي الى الضلال وسّبب في وفاة والدتي.

كرانمر: أنا السبب في وفاة والدتك؟

ميري تيودور: الزم الصمت، لم تتوصل الملكة بعد الى قرارها الأخير إذاكنت قد توجت رذائلك بذنوب جديدة فمن أنا هنا؟ كائن فقير يستحق العطف كائن يخدع ويخاف من قبل الجميع. لقد شعرت في اكثر من مرة بان السماء المقدسة كانت تسخر مني. ولمدة ثلاثة عشر شهراً كنت أتباهى ببطني المنتفخة. رجال المدفعية كانوا منتظرين ليل ونهار تنفيذ اوامري وقارعو الأجراس واقفون على حبالهم كانت لندن جميعها في انتظار صرخات الطفل آه الطفل إن الشيطان نفسه قد خدعني به وفجأة اختفى انتفاخ بطني وقوبلت برعد من الشخير. ففي الوقت الذي كنت فيه في أشد الحاجة الى من يواسيني خدلني زوجي الملكي. ابهذا الشكل تكافأ الفضيلة! ابهذا الشكل تظهر العدالة وجهها الخالد. انظر اليها اقصد اليزابيت هذه المتامرة ان مكائدها اصبحت واضحة لي آه انني اشعر بما يجري خارج هذه الغرفة انهم يهمسون لبعضهم انني اصبحت مجنونة آه من الناس! ولكني استطيع ان اسمعهم حتى من خلال مئات الممرات والأبواب الموصدة استطيع ان اراهم واسمعهم ان العالم كله يتجمع حولها، اللورد، قاضي القضاة ورئيس التشريفات انهم يجثون امامها مرات ومرات وهي، ابنة تلك العاهر بولين تضي، بينهم جميعا هل هي السبب الرئيس في صمت فيليب؟ آه عيناه المتقدتان قامته المنتصبة، تدفق دمه، عضلاته ولمسة يديه ان عقلي ينحرف بجنون ان جسدي بدأ يتصلب لحظة بعد لحظة وبدأت اشعر وكأن برودة غريبة تغطيه ولكن لا أزال احلم به، لا أزال التهب بمجرد ذكرى عابرة له كنت ارغب جدا في رؤيته كنت ارغب في ان ينقش اسم انكلترا في السماء. كانت هذه رغبتي الوحيدة. كان هذا سبب صداقتي له ولكنني استسلمت بعد ذلك. كنت مضطرة لان استسلم لرغبته ومتعته الجنسية. هل هذه رذيلة؟ لماذا اتحدث بكل هذا اليك؟ يجب ان اخلع عن كتفي كل علامات الكبرياء. إبنة غير جديرة لأب آثم ليس لي الحق في ان أحكم على أي شخص، علناً.

كرانمر: أنا كئيب والرعب يعتريني ولكن أشعر بانني غير مستعد للموت. وفي القبر سأصلي بصدق لروحك ايتها السيدة.

ميري تيودور: ستصلي؟ افعل... افعل ذلك! القبر؟ حسناً إذن. انني اسامحك.

كرانمر (ينحني): جلالة الملكة....

ميري تيودور: هل تنوي الرحيل؟ ميري تيودور، إبنة كاترين أرغون كانت تتحدث اليك. التي حبلت من زواج شرعي ومقدس. الزواج الذي كنت ترغب في إلغائه في سبيل إرضاء شهوات الملك.

كرانمر: ولكنك غفرت لي.

ميري تيودور: لقد فعلت ذلك حقا. إن من واجب ميري أن تغفر وتنسى في ساعاتها الأخيرة. ولكن الان أتكلم كملكة انكلترا. باختصار، انت نفسك الان تشجب الخطايا التي نشرتها بين ابناء هذا الشعب لكي تضلهم وتفسدهم. وسوف تفعل ذلك ايضا قبل حلول الظلام في هذا اليوم.



كرانمر: الخطايا؟

ميري تيودور: نحن لسنا بحاجة لموتك. ولكن شجبك أصبح في غاية الاهمية. إعترف بنواياك الخسيسة لالغاء مبادىء روما.

كرانمر: بالتأكيد، ربما كنت في البداية اتظاهر بذلك ولكن الزمن برز نواياي واكد صحتها. نعم، لقد حاربت ضد روما ولكنني كنت ارغب في إعلاء شأن انكلترا. لقد فصلت بين القشرة واللب في مبدأ يسوع المسيح.

ميري تيودور: ان مجلس العرش قد قرر الحكم عليك بالموت قبل هذه الليلة بسبب رفضك حرفيا لشجب خطاياك.

كرانمر: هل ان بعض الناس يحاولون ان يسخروا من رجل كبير؟

ميري تيودور: نحن لم نصنع القرارات لمجرد المتعة. لم يذكر أي شيء عن مصادرة قصورك واملاكك الاخرى. احتفظ بها ولكن يجب أن تندم على السبل التي اتبعتها في الاستحواذ عليها كلها معاً. والا كيف سيقبلنا الرب؟ . . . . اذا لم تنكر بصراحة خطاياك فمن يجدوا ممثلا اخر ثانية حتى ولو بعد وفاتك.

كرانمر: انه ليس بالمؤلم ان يموت الانسان من اجل الحقيقة وصفاء ونبل العقيدة.

ميري تيودور: هل عدت لحماقتك مرة اخرى؟ هل لازلت تفكر بنفس الطريقة التي كنت دائما تفكر بها؟ ان الغرور متأصل فيك. ففيك يكمن عطش لايروى للغنى والكبرياء. ففي حياتك لم تتردد لحظة واحدة في ان تبيع المبادىء الكاثوليكية من اجل دزينتين من القصور. لم يكن يهمك ان تضل الناس المخلصين عن الكنيسة وان تجلب لهم في النهاية العقاب والموت. واليوم تبدو مشتاقا جداً لان تضع حياتك في خطر من أجل وفاء أحمق لعقيدة خاطئة.

كرانمر: لا أستطيع ان أتذكر البداية جيدا. ولكن لا زلت أسترجع في ذاكرتي كيف أن اتباعنا كانوا يموتون والابتسامة تعلو وجوههم، والاغاني تتردد على شفاههم والشعاع في عيونهم وكأنهم يتألقون ويصبون الى مجدهم السماوي. فهل يموت الانسان بهذه الطريقة من اجل عقيدة خاطئة او من أجل أكاذيب؟

ميري تيودو: وهذا يعطينا سببا معقولا لاخضاعك لنا. ان من واجبك ان تبين للناس المتهورين بأنهم قد ضحوا بحياتهم من اجل هدف سام. يجب ان تفعل ذلك لكي تنتزع هذه الافكار الخاطئة من عقولهم الى الأبد.

كرانمر: لقد كنت ارغب شخصيا ومن كل اعماق قلبي ولفترة طويلة بالتحدث عن مثل هذه الامور الى ملكتي. لقد كان بامكاننا التحدث الى بعض باخلاص ولكنها كانت دائما تجد طريقة من أجل تأخير مثل هذه اللحظة. سيدتي، ان الحقيقة يجب ان تظهر في يوم ما. إن مصيرنا غامض ولا سبيل الى معرفته. لا نعلم الى أين سيقودنا الرب. فاذا ما فكرت بنفسي فقط. لقد كنت لسنوات عديدة جوالا ضائعا. حقا. لقد كنت في شبابي محبا للغنى والامجاد. لقد كنت مبهورا بتألق وعظمة زيارات روما. بكنائسها الجميلة والعالية مما جعلني انذر نفسي الى الكهنوت. وبعد ذلك أخترت ان اكون أحد اتباع والدك المحترم. ثم . . . . كيف أستطيع أن أتكلم عن اللحظات التي لقنت فيها بمبادىء المسيح؟ فالذي حدث كان كبداية يوم جديد ومشع بعد ليلة عاصفة. لم يولد عندي القس من الضلال والخطيئة حسب بل ان احيي الزهرة قد نبعت من المستنقع. لا افكر كثيرا اليوم بالغنى والامجاد. فيمكن أن اكون شحاذا طالما أنا قادر على ان اعلن عن عقيدة راسخة صادقة. انها خطة قدر؟ اصغي الي ايتها السيدة ففي هذه الساعات الاخيرة من حياتك بعثت اليك لكي اخفف عن روحك المضطربة وان أعظك بالايمان.

ميري تيودور: ها . . . ها . . . ياابن النار! كيف تجرؤ على قول ذلك؟ هل هذه هي توبتك؟ آه يافيليب، اين انت يافيليب؟ هل أنا أعني أي شيء بالنسبة لك؟ إن رسلي لم يبلغوني بأية كلمة من اسبانيا. فكيف بك ان تعير اهمية لامرأة عجوز وضعيفة مثلي؟ ان الرب نفسه قد بارك زواجنا. لقد تخليت عن كل واجبات الملكة في ذلك الوقت. لقد كان فيليب هو الذي ذكرني بها. وعندما هجرني حاولت كل شيء لاسترجعه. لقد حكمت على المئات بالموت. لا شيء سيرجعه الى هذا القصر الموحش حتى ولا صرخات الانكليز. لم يولد أي ملك كاثوليكي لانكلترا! ماهو السبب الذي جعلني امر بايقاد الالاف من الشموع للسماء؟ هذا جسد عاقر، جسد عاقر!

كرانمر: أيتها السيدة. انت نفسك تتحدثين عن اسباب صدقي. افتحي لها قلبك.

ميري تيودور: هل انت لا تزال هنا؟ من يقف بجانبي في هذه اللحظات؟ هل يجرؤ العدم على موعظتي! بالضبط الشخص الملائم الذي يشفع لي عند الله! من اجل ان ينقذ نفسه. إن بدنك ضعيف بقدر عفونة روحك. متمرد ضد الله! وانا هنا اقضي اخر ساعات حياتي معك. ايها الخادم. الخادم! ياصاحب الروح الشريرة! انت تعلم ما ينتظرك إذا لم تتخلص من مبادئك المزيفة. أنا اعلم وانا مقتنعة تماما بانك ستنكرها. ان كنيستي التي حاربتها تعد لك نهاية عظيمة. ولسوف تحتقر الكاثوليك وكل أصدقائك الانكليز. تبدو كأنك لعاب محتقر مكسو بالحرير والقماش المطرز. وستنتقل كالكلب المريض من قصر الى آخر.

كرانمر: إذا كنت فعلا سالقى حتفي لمجرد إرواء عطشك الفضولي للنار. فيجب أن تحذري بان ذكرى ميري تيودور ستلعن في كل الازمان. ويبدو ان تعاطفك مع وثنية روما لها خلفية مقيتة الا وهي إرضاء شهواتك. كان عليك ان تختاري سبلا مخيفة اخرى لكي تجري رجلا الى فراشك. ياله من منظر مشين لامرأة (يخرج).

ميري تيودور: كيف؟ كيف تسمح لمثل هذا الشرير ان يتكلم بهذا الشكل؟ ساعة واحدة اخرى فقط وسيكون مصيره في أيدينا. ففي اللحظة الأخيرة من حياتي سأضغط بوثيقة توبته على صدري، وثيقة الاعتراف بتفاهته.

الخادم: (يدخل مسرعا): جلالة الملكة، لقد وصل توا الى لندن رسول من اسبانيا، رسول من زوجك (يخرج)

ميري تيودور: فيليب، فيليب، ها أنت أخيرا تسمع صرختي! نعم نعم. ان نهاية الشائرين ستكون الليلة. سيصل رسول الملك الى هنا في اية لحظة. اسرع ياتوماس باستدعاء الخادمات والسيدات الى هنا حالاً. (تومس ينحني ويخرج).

ميري تيودور: ان رسول فيليب قد وصل. ألم تعلموا بذلك! انثرن عطور زهور الربيع في وجهي.

السيدة الاولى: (تدخل وهي تحمل العطور): اسمحي لي ياجلالة الملكة. . . .

ميري تيودور: يجب ان لا تظهر التجاعيد على وجهي. ان سيده بالتأكيد قد أمره أن تذكر كل نقطة في. ليساعدنا الرب، يجب ان لا تظهر اي خصلة شيب في شعري.

السيدة الثانية: العطور، أيتها السيدة.

ميري تيودور: هل يعرف احد منكم كيف يكون الشباب؟ أنا أشعر به الان. ان المرة الاولى التي توقعته فيها (وبدنها كله يرتجف) كانت عندما كنت في السابعة والثلاثين وكان هو في ذلك الوقت شاباً بريئاً، على الرغم من علمي انه كان دائماً في صحبة سيدات شابات ـ ايتها الخادمات! لقد تأخرتن إن رسول الملك يجري بفرسه عدواً. انا استطيع الان ان أراه. وان اسمعه. إن أفكاري تستطيع ان تتبعه خلال؟! الأزقة المظلمة والضيقة. انه قادم اخيراً الى بلاطنا. . . . ولكن الضوء يخفت إسدلوا الستائر، أنا اشكركن ايتها السيدات للعطور التي نثرت على وجهي. لم تعد الخطوط والتجاعيد بارزة في وجهي، بدن بال متخفف بقماش مطرز آه يافيليب ان رسولك سوف يصور لك قصصاً خيالية. وسوف يتأثر لرؤيتي الى حد البكاء. سيترجل الرسول من فرسه في اية لحظة. وسوف يركض خلال هذه الممرات بخطوات سريعة. وسوف ندعه يقبل أيدينا بامتنان. ثم نصغي الى كلماته العذبة متحدثاً عن فيليب. فيليب! وكأننا قد افترقنا في جهنم تمد نفسها من خلال الخلود بين الاموات والأحياء (صمت).

دي بول: جلالة الملكة. ان الهرطقي قد أعلن توبته أمام مجلس الكنيسة المقدس وقد قبل شروطنا.

ميري تيودور: التوقيع، توقيعه! آه يافيليب! يجب ان تكون هنا في هذه اللحظة. ايتها السيدات، لقد انتهى واجبكن (السيدات ينحنين ويخرجن).

ميري تيودور: ايها الكبار ديسان! صل ولا تتهمني. أنا مستعدة للموت ولكني لا أزال ابكي شبابي. اني أخجل من نفسي. رسول فيليب. ان هؤلاء الاسبان تستثيرهم فتنة النساء.

دي بول: لقد وقع على شجبه لخطاياه.

ميري تيودور: ان الله قد سمع صلاتي.

دي بول: هذا هو توقيعه. الاعتراف بخطاياه.

ميري تيودور: ادفن جثتي مع هذه الوثيقة. آه لو كنت تعرف بكنزي يافيليب.

دي بول: جلالة الملكة، لقد نصحك الاطباء بالراحة. انك في حاجة الى الهدوء.

ميري تيودور: سأحصل على ذلك قريبا. ان بدني كان صلبا ولكن بدأت أشعر بعد ذلك وكأني أذوب، أنهار واتلاشى. اريد ان اكون، ان اقر، ان اتمنى واشعر. دعيني أتألم! ان هذا التفكير والتأمل والرغبة قد وصلت حد النهاية - ليجلبوا هذا المتمرد الى هنا. افتحوا النوافذ على سعتها! تكلموا بصوت عال، اقرعوا اجراس القديس بول. سوف يقرأ علينا شجبه المخزي. سامر كل اهالي لندن بالتجمع هنا لمشاهدته. حتى فيليب نفسه سيسمعه.

دي بول: هل من الحكمة طعن رئيس أساقفة بهذا الاسلوب القاسي؟

فكري بكبر يائه وموقعه في هذا البلد. لقد اعلن توبته. هذا صحيح بل هل هو يرغب فعلا بالقيام بذلك.

ميري تيودور: تعني انه قد يتردد؟ ما هذا السؤال؟ اذن انت نفسك لاتعتقد بانه شجب من كل قلبه افكاره الخاطئة.

دي بول: نحن مقتنعون تماما بأنه قد فعل ذلك.

ميري تيودور: إذن مالذي يمنعه من إظهار حديثه للناس بكل بساطة وتواضع.

دي بول: ولكن ياجلالة الملكة ليس من الانسانية ان تطلب من رجل ان يهين كرامته.

ميري تيودور: ولكن ليس أبناء البشر الذين يطلبون وإنما الرب.

دي بول: إن الله قد أبدى المغفرة والرحمة.

ميري تيودور: لقد ضرب بالسياط التجار في الكنيسة.

دي بول: ولكنه غفر للبغي.

ميري تيودور: انه حتى لم يلق نظرة على تلك التي لاتصلح لشيء. صل وفكر برفاه الكنيسة وازدهارها.

ميري تيودور: ان الرب لن يسمح بالمتاجرة بالحقيقة.

دي بول: ان مجلس الكنيسة المقدس قد كتب وختم القرار الذي يثبت بان كرانمر، رئيس الأساقفة قد شجب افكاره الزائفة ونبذ كل ذنوبه.

ميري تيودور: ماأحمقهم!

دي بول: أنا أتكلم بالنيابة عن مجلس الكنيسة المقدس.

ميري تيودور: اعذرني ياسيادة الكاردينال، أنا لا اتكلم اليك الآن كملكة او كابنة لتيودور مذنبة وغير جديرة. أنا فقط إنسانة في ساعاتها الأخيرة تسترق السمع للاصوات المخيفة للأجساد المنهارة. خطوة واحدة واصبح جثة هامدة.

دي بول: ان حياتنا بيدالله.

ميري تيودور: أنا أتكىء أمام هاوية غير محدودة. إن احساسي بالألم يزداد حدة عن ذي قبل. من المستحيل خداعي اكثر من ذلك.

آه، قد استرجع قوة الشباب للحظة واحدة. فقط! لمسة خفيفة! سعادة مرة. إن حقائق الحياة تكشف نفسها للروح كما تتفتح الاوراق للشمس الواحدة بعد الاخرى. من غير هذا الشرير قد أنهى تفتح الزهرة الصافية باصابعه الفظة ويده القاسية؟

دي بول: ان من واجب المسيحي ان يغفر.

ميري تيودور: (تحدق في الوثيقة للحظة ثم ترميها فجأة على الأرض): ماأهمية هذا التوقيع بالنسبة لنا! احتفظ به! عندما يلقى الفاعل الشرير حتفه، ستكون هذه الوثيقة سلاحا ثمينا في أيدينا.

دي بول: يلقى حتفه؟

ميري تيودور: يجب أن يدفن اليوم امام عيني.

دي بول: سيدتي، يجب ان اذكرك بواجبك في أن تغفري لاي شخص يطلب التكفير عن ذنوبه.

ميري تيودور: لا أستطيع ان اصدق توبته وهذا يعني اني لا أسمح لنفسي ان اغفر له. ان مجلس الكنيسة المقدس فقط هو الذي غفر له ولكن من واجب الملكة ان تعاقب هذا الفاسد إبن الشيطان.

دي بول: لقد وعدناه بانه لن يضطهد.

ميري تيودور: هذه مهمتك.

دي بول: ان القانون مكتوب ومختوم.

ميري تيودور: ان للملكة السلطة والحق باصدار أوامر خاصة.

دي بول: عواقب الخروج عن القانون ليست بالشيء الهين كما تتصورين جلالتك.

ميري تيودور: ان الملكة لن تتجاوز حقوقها.

دي بول: ولكن مثل هذا التعصب ونفاد الصبر ليسا في صالح سمعة الكنيسة المقدسة.

ميري تيودور: ووالدتك؟

دي بول: مالفائدة في استرجاع هذه الذكرى؟

ميري تيودور: واستشهادها.

دي بول: صلي ياسيدتي. لا أجد أي فائدة في هذه الافكار عنها، تلك الذكرى المرة.

ميري تيودور: يبدو ان الأبن نفسه بدأ ينسى واجباته. إن الاب المقدس في روما قد سرقت ونتيجة لذلك قطع الهراطقة رأس والدتك العجوز الفقيرة. تذكر ذلك، لاتنسه وفكر به.

دي بول: ولكن العالم جميعه يعلم كيف مشت الى نهايتها بشجاعة مع الصلوات وبخطوات مستقيمة. كانت تعرف جيداً ان لم اللحظة سوف يجلب لها السلام الابدي. ليس فقط كوني ممثل البابا ولكن كابن كنت دائماً أحمل فكرة اننا يجب ان نكون صبورين ورحومين باولئك الذين فقدوا الايمان بالله.

ميري تيودور: ان الأب المقدس نفسه قد كرمت بوهرة ذهبية لمشاركتنا في نشر الكاثوليكية.

دي بول: ان روح المبالغة عند الاسبان لاتنسجم على الاطلاق مع تقاليدنا.

ميري تيودور: نعم، لقد كنت مثل بقية الانكليز ضد فيليب أيضاً. فبمجرد دخوله الكنيسة قوبل بالاشمئزاز والاحتقار والنظرات المعادية.

فليس من الغريب أن يدير لنا ظهره.

دي بول: بايجاز، يبدو ان الاخطار التي انزلها الرب ستطبع بالسواد إسم روما الى الأبد.

ميري تيودور: هل ان الكاردينال يعطف على اهرطقتي؟

دي بول: هل تشعرين بالندم لانك قد دعوتني وبأيد مفتوحة الى هذا البلد. كان ذلك قبل أربع سنوات، وكنت آنذاك متمرداً.

ميري تيودور: ايها السيد الكاردينال، من اليوم الذي حضرت فيه الى هذا العرش كانت لدي ثقة كبيرة بك. كنت دائماً اتذكرك كنائب حكيم بعث للكاثوليكية. لقد كنت واحداً من القلائل الذين لم يستجيبوا لعاطفة والدي، ولم تبد أية علامة من علامات الشفقة منه تهديداته وقساوته. والعكس يبدو ان والدي قد دعى صيغة لطيفة. لقد فضل ان يصرفك من ان تحكم عيبك بسوء. عند ذلك تأكدت من ان خلاص هذا الشعب سيزداد بعد ... وان بيهه بالكاثوليكية سيقوى أكثر من قبل.

دي بول: ان الأب المقدس قد بعثني الى هنا لأنشر عقيدته في ارض انكلترا لا لا ننقم. ان واجبي هو ان اقود هؤلاء الناس الى حضن كنيستنا.

ميري تيودور: لا يمكن ان نجلب العدالة للعالم بالعطف والسيف. ويجب ان نطرد الاشخاص المؤذين. يجب أن يتوب أولاً وان يسمع جميع الشعب اعترافه وبعد ذلك سوف امر بان يحرق.

دي بول: جلالة الملكة، ستقرع جميع الأجراس في لندن وبعد ذلك سيظهر نيته المخلصة في التوبة بعد أن يؤدي صلاته خلال هذه النافذة هنا. ربما يرق قلبك وتغير بن قرارك (ينحني ويخرج).

ميري تيودور: آه، اذهب، لاتعجل نفسك ايها الموت الرحيم. . . . ياعقلي لا تخدعني! يالساني لاتخونني! ياقلبي لا تتوقف عن النبض يجب ألا أموت بسرعة. انني لا أرغب بذلك. انني أعجب من سبب تأخر الرسول. لمهمة خاصة مثل هذه كان على سيده ان يختار شخصاً سريع الحركة. ولكن ربما على هذا الرسول الاسباني ان يستحم ويغير ملابسه قبل أن يقابل الملكة (يدخل دي بول مع كرانمر وممثلين الى مجلس الكنيسة المقدس).

دي بول: جلالة الملكة، إن اصوات الاجراس تسمع.

ميري تيودور: واخيراً وقعت، اليس كذلك؟ هل تخليت عن كبريائك؟ ولكننا لانستطيع أن نؤمن باخلاصك. ان توقيعك غير كاف. هل تسمع هذه الأجراس؟ ان لندن جميعها تتجمع في الخارج يجب ان تكفر عن خطاياك من خلال هذه النافذة هنا دعهم يسمعون هرطقتك، رئيس الأساقفة يعترف بجبنه. وعلى كل روح مخطئة ان تفتح عينها اخيراً. اغسل ذنوبك.

كرانمر: هل تطلبين مني ان اعيد بصراحة كل ما اعترفت به بالرغم من توقيعي؟ جلالة الملكة، أيها السادة، من يفهم مثل هذا الأمر الوحشي؟

ميري تيودور: يجب ان تشعر بالاحتقار لكل روح ضالة. كيف يمكن قلع البذرة التي زرعتها في كل أرجاء انكلترا؟ كيف نستطيع أن نضع نهاية لهذه الهرطقة من دون أن نكشف عن صاحبها؟

كرانمر: إذن اسمحي لي بان أذكر جلالتك ببعض الوثائق المهمة. لم اكن انا الذي كتبتها. ولكن لاأزال أتذكر توقيعك عليها. من بين الأشياء التي كتبت فيها مايلي: «بهذه الوثيقة أعترف وأقر بان جلالته، الملك هنري الثامن، والذي هو الرجل الثاني على الارض بعد يسوع المسيح سيدنا».

ميري تيودور: وان مجلس الكنيسة المقدس لايزال يصدق هذا الرجل ويغفر له؟

كرانمر: وفي أعلى التوقيع، تقول الوثيقة بان سلطة رئيس اساقفة

روما تمثل الادعاءات المزيفة والهرطقة

ميري تيودو : آه، ياابن الخائن! نعم، أتذكر وثيقة تم زجها في يدي ولكني حتى لم أنظر اليها. وقد وقعتها وعيوني كانت معصبة إن الاب المقدس نفسه قد أرسل لي رسائل سرية وكان علي أن أذعن.

دي بول : ان سيد المسيحية يعرف جيداً بمن يضع ثقته.

كرانمر: سيدي، ان حكم الموت على مكتوب في عينيك. فبمجرد أن أدخل الى هذه الغرفة أكتشف بان توبتي غير مجدية.

ميري تيودور : لقد خدع نفسه.

كرانمر : ولكني لم اوقع قط او أؤيد بانني قد أحللت من المحرمات.

دي بول : هل هذه هي توبتك؟ أنا أقول بان هذه ليست وجهة نظر رجل يطلب التوبة.

كرانمر : ان الكتاب المقدس يقول على كل الشعوب وكل الأزمان ان نسمع بان الشخص الذي يتزوج أرملة أخيه يعتبر زانياً فهو بذلك يكشف عن عري أخيه.

ميري تيودور : اللعنة! اللعنة!

دي بول : ان زواج الملكة قد أجيز وأعلنت شرعيته من قبل البابا في روما ومايختم على الارض يختم في السماء. ان الرجل الذي لايقبل بسلطة روما يحارب سيدنا. هذه هي سلطة وحق البابا وانت ياسيدي هل لاتزال تصر على إنكارك لشرعية الكاثوليكية؟

كرانمر : لقد اذعنت ووقعت هذه الوثيقة لانني كنت مبهورا بعطفك ياسيدي. ولكوني مخلصاً لقوانين الكتاب المقدس فصلت هنري الثامن عن كاترين أرغون. وابنتهم غير الشرعية لم تبد أية رغبة في أن تصفح عني. هناك عدة مشاكل بيننا لم يتم حلها القبر وحده هو الذي سيحلها.

ميري تيودور : هل أنا اتكلم بشكل صحيح أم لا؟ إن الانسان مجحف بحق الله.

كرانمر : بمجرد أن تكلمت وجدت بان هناك طريقا واحدا مفتوحا لي لقد جمعت قواي فجأة. هناك عدة انحرافات والتواءات تميز حياتي ولكن هذه لحظتي هنا لاسترجع قواي وأتكلم بوضوح يبدو لي ان لحظاتي معدودة.

دي بول : ولدي، هل تنوي الرجوع الى ذنوبك؟ قبل عدة لحظات لاحظنا تحولك الصادق والشريف الى طريق الصواب.

ميري تيودور : يتكلم بطريقة تبدو مقنعة. يتكلم على انه صادق لااصدق ذلك. لقد كان طوال حياته كاذباً ومحتالاً. كيف يستطيع أن يتغير بهذه السرعة؟

دي بول : سيدتي، نحن نحارب من أجل صالح روحه ومن أجل حق الكنيسة.

ميري تيودور : آه، لو لم تكن حياتي مميزة بالم كبير......

كرانمر : هذا صحيح، في تلك الأيام كنت اذعن لنزوات والدك المحترم. لقد استسلمت لافكاره وأوامره بدون تردد. لذا اصبحت متسامحاً مع نفسي ومع الآخرين الى ان أدركت مؤخراً بانني قد فقدت طريق الصواب ولكوني متردداً وراضياً وقعت الوثيقة التي قدمت لي. لقد كنت خائفاً من حكم الموت. أنا أشكرك ياسيدي لانك أبديت غضبك لقد نورتني بغضبك وأنا استطيع أن ارى طريقي بوضوح الان. إنتهى الضعف وذهب الخوف.

ميري : إذن هذا هو وجهه الحقيقي يبدو انك كنت تحاول أن تفرض على ذاكرتنا صورة مثالية عن نفسك، صورة بطولية اليس كذلك؟ من تتوقع يصدق ذلك؟ أين الزمان الذي كنت فيه طفلة صريحة ومخلصة؟ انت وملكك قدمتموني كطفلة بريئة الى متاهة التآمر. والان تسمح لنفسك بان ترمي على الاتهامات للوثائق التي وقعتها. ولكن هذا واضح، انك تحاول ان تزيل الأقذار عنك بان ترميها على الاخرين. ان لحظة ميلادي كانت مميزة بالمقصلة على عنقي. لقد كنت اعرف جيداً ان الرجل الذي تمكن من أن يسم والدتي قادر على ان يرسل ابنته الى الموت نعم، ان هؤلاء الرجال علموني ان اتظاهر.

دي بول: ياولدي هل أنا مسؤول عن عواقب تصرفك هذا؟

كرانمر: ان الجبن قد خر من اكتافي.

دي بول: أنا لاأتكلم عن المقصلة. أنا أتكلم عن عتبة الخلود. هل انت مدرك للعذاب الذي تهيؤه لنفسك في الخلود؟ قبل مدة تكلمت بصدق واخلاص. يمكن ان ينسى بسهولة كل الذي سمعناه منك. المهم هو كلماتك الصادقة اعترافك وتوبتك الوثيقة التي وقعتها.

كرانمر: الوثيقة؟ لم اكتب اية كلمة على هذه الوثيقة. لقد كتبت جميعها من قبل مجلس الكنيسة المقدس. انا اعترف بذلك ايها السيد. انت نفسك أبديت لي العطف والمغفرة. ومن الواجب على ان استمع الى نصيحتك ولكن لاأستطيع ذلك. إن ذلك يكلفني غاليا.

دي بول: ولكن القيمة أغلى اي روحك، فسادك وافساد كل الذين اسات قيادتهم.

كرانمر: إن القيمة هي في الفهم الصحيح لتعاليم المسيح

ميري تيودور: كيف تظاهر وحاول ان يقنع. لا جدوى من محاولاته. ان العالم يعرفك. افعل ماتشاء ففي اللحظة التي [illegible] فيها هذه الوثيقة ستزيل القناع عن وجهك.

دي بول: كل الذي نعرفه ان توبته كانت محض [illegible]

من الناس تجمع امام القصر. سيدي ان سيدنا يمد لك يده التي تقودك الى نهاية جيدة. اطرد كل تحاملك وتفاخرك. نحن كالتراب امام عظمة سيدنا.

ميري تيودور: تقدم الى النافذة، واقرأ الوثيقة التي صدقتها ووقعت عليها.

دي بول: يجب ان لانسأله الكثير. دعيه يظهر العطف للاخرين كما يتوقعه لنفسه. سأقرأ الوثيقة بنفسي وستكون انت شاهدا لكلماتك، ياسيدي.

ميري تيودور: لماذا كل هذا التردد! ان الوقت عندي ثمين.

دي بول: (يتقدم نحو النافذة): من واجبي ان اعلن عن المغفرة التي جاءت لكل اولئك المخلصين للكنيسة وحتى المتمردين. انظر الى رئيس أساقفة كانتربري، ورئيس الانكليز. الرجل الذي نشر كل الهرطقة والاكاذيب التي جعلته احد اعداء البابا المقدس في روما. امس كان يتحدث مع الشيطان نفسه، واليوم اعلن بصراحة عن افكاره امام مجلس الكنيسة المقدس وامام جلالة الملكة. وبصدق شجب كل خطاياه وعاد الى الحقيقة المقدسة وهي حقيقة المنقذ الذي نقل كل حقوقه الى المؤسسة المقدسة في روما. الان ياأحبائي الانكليز اسمعوا بانفسكم نص الوثيقة التي وقع عليها رئيس اساقفة كانتربري بيده: «في عملي ضد المسيحيين الصادقين كنت اسوأ من شاؤل وبولص أن أعود الى الحقيقة كخادم متواضع. ولعلمي بأن اعمالي كانت غير مشرفة فانا مستعد لتحمل العتاب. ولكن أستحق ان يسمح لي على الأقل بالتوبة. لذا أتضرع اليكم بان تبدوا العطف والمعرفة وانكم تروني غير منزلق كثيرا الى هاوية الجحيم (اصوات الجمع تحت القصر: آمين، آمين).

كرانمر: ايها الانكليز، ايها الرفاق وايها القرويون، ماسمعتموه هو ليس الا أكاذيب.

دي بول: ولكن سيدي، ماهذا؟ اليس هو توقيعك؟

كرانمر: لا، أنني لا أندم على اية خطة من حياتي. اني لا أندم على أي من التعاليم التي نشرتها في هذا البلد.

دي بول: أن اسأل ثانية، هل هذا توقيعك على نص الوثيقة أم لا؟

كرانمر: انها خطة ضعف. ليغفر لي الله. ان القديس بطرس قد نكره. اني اخاف على رأسي.

دي بول: ان الشيطان يحكم هذا الرجل. ان الكنيسة المقدسة تركتك تحت رحمة قوانين الدولة.

كرانمر: ايها الانكليز، ستحرق اولا هذه اليد التي، في خطة ضعف، كتبت ضد تعاليمي. ياحبيبي يسوع، كن بجانبي الان وحتى حدود. (تسمع الاصوات من الجمع: امين!)

ميري تيودور: إسحبوه من هذه النافذة كيف تسمح له أن ينشر أفكاره الشيطانية في دارنا (تسمع اصوات الابواق من البرج). أسمع! رسول فيليب! ليذهب هذا الهرطقي الى الجحيم. تومسن اجر نحو الرسول أره غرفتنا وبسرعة. (تومسن يسرع). أيها الحارس قيدوا هذا الوغد.

دي بول: كيف يستطيع الانسان ان ينقذ هذا الذي تخلى الله عنه؟

كرانمر: (بينما يقيدونه): ان تعاليمي ستختم بدمي.

ميري تيودور: ماذا كنت تعظ؟ اي من أكاذيبك تنوي ان تقرها بموتك ها....؟ لقد كنت تلمس الأموال والأمجاد وفي بعض الأحيان غيرت طرقك في سبيل أن تتبع واحدا أو أكثر من الشياطين الحقيرة. هل ستختم خداعك أكاذيبك وصفات رذيلة اخرى بدمك الثمين؟

مع هذا الماضي الذي كتب على روحك هل تنوي ان تخطو أمام عرش منقذنا؟

كرانمر: ان الحقيقة ستكتشف مع من نقف انا وانتم هنا وجها لوجه.

ميري تيودور: خذه الى المكان الذي حكم به على نفسه (يؤخذ كرانمر خارجا).

ميري تيودور: عزيزي فيليب يبدو ان أقدام رسولك من معدن.

دي بول: ليس ذنبنا إذا أرسل الى جهنم الى أي عمق امتدت جذور الاخطاء في روحه حتى استحقت الموت.

ميري تيودور: التفكير باللحظات الأخيرة لأولئك الذين يموتون دون أن ينجبوا اطفالاً ولم يحملوا حتى ولو للحظة طفلا على صدورهم.

تومسن: (يدخل) سيدتي.

ميري تيودور: أين الرسول؟ بحق السماء، هل سأفقد عقلي بالانتظار؟ هل ان فيليب قد أرسله؟ حسناً.....

تومسن: ماذا استطيع ان اقول ياسيدتي؟ انه مع السيدة اليزابيث.

ميري تيودور: هل تنوي القول بأنه قد مر بغرفتنا وانه عبر هذه الممرات بدون أن يدخل الى غرفتي؟ هل يحاول فيليب إغراء خليفتي في العرش؟ آه اي رجل وعالم الرجال! لقد كان يركع في الكتدرائية عندما قابلته لأول مرة. لقد كان هناك شعاع على شفتيه المبللتين. لا أزال أذكر عينيه الفتيتين وبراءته الطفولية ووقفته في الصلاة.... هل أرسل أي رسول الينا؟ دعهم يضعوا الوقود تحت هذا العمود دع هذه المشاعل والشموع تحترق للسموات. ياهي مقدار الألم الذي يمكن لقلب امرأة ان يحتويه؟ أرني الطريق الى رحمته، راحته الابدية! إفتح أبوابك السماوية هذا



لمخلوق الوحيد. ارسل لي ملائكتك في [illegible] الأصوات [illegible] يا سيدتي. هل يجب أن أموت بدون أن تجيب على تساؤلاتي؟ شكوك؟ في صحة المرضى . . . .

البقية: (يركعون): في صحة المرضى . . . .

ميري تيودور: العطف المسيحي!

البقية: في صحة المرضى.

ميري تيودور: يامعزي اليائسين.

البقية: العطف المسيحي!

ميري تيودور: العطف المسيحي! في صحة المرضى! باب السموات! إن الساعات تجري بسرعة، إن النار سترتفع في اية لحظة الآن.

فيليب! فيليب!

دي بول: مريم القديسة!

البقية: العطف المسيحي!

ميري تيودور: العطف المسيحي!

المشهد الثاني

(تجلس ميري تيودور بجانب نافذتها ويقف بجانبها تومسن. تسمع على بعد تراتيل دينية متداخلة مع قرع الاجراس)

ميري تيودور: لماذا تقف هكذا وكانك ضميري الجامد، الأخرس والسيء؟ لست أنا الذي أجمع وقود النار ولست أنا الذي أهيء المراسيم عند إصدار حكم الموت. ولست انا الذي اسحب حبال الاجراس معلنة الموت. لماذا تضعون هذه الوجوه على ظهري؟ هل أبدولكم كالوحش؟

تومسن: سيدتي، سيدتي.

ميري تيودور: هل تتكلم؟ يجب أن يكون هذا اليوم يوم القيامة.

تومسن: ان كلامي ليس الا تمتمة، لذا عوّدت نفسي ولسنوات عديدة على السكوت.

ميري تيودور: ولكن ما هذا الشيء المرعب الذي فتح فمك الان؟

تومسن: هذه النيران!

ميري تيودور: هل أنت أحد أتباع لوثر الهرطقي، المتمرد؟ هل أنت أنت أحد هؤلاء الفقراء الذين ينكرون عظمة البابا؟

تومسن: أنا مجرد رجل يتردد على الكنيسة باعتدال وأنا أتبع الأوامر. لقد أحتفظت في قلبي حتى هذا اليوم بكل ما علمّته لي والدتي.

ميري تيودور: هل رأيته؟ هل شاهدت كيف صعد الى المنصة بكبرياء؟ نذل، عجوز ضعيف يحاول ان يخفي عفونة روحه بتظاهره بالكبرياء. إن الكاردينال على وشك ان يقرأ الحكم.

تومسن: آه، نعم، آه نعم، كم من هذه القامات المتغطرسة قد ظهرت في هذا القصر؟ لقد كان الغرور حتى هذا اليوم يملأ هذا السخيف وكأنه يحاول الوصول الى النجوم ولكن هنا الان ستنزل الشمس وسيصبح مجرد حفنة من رماد.

ميري تيودور: ليتنزل الله الرحمة على والدي الذي كان طوال حياته مجرد حالم غير واع .

تومسن: حسنا، ومجموعة اخرى من اولئك الذين يُحرقون من أجل الملك العجوز الذي يمكن القول انه ابن زانٍ .

ميري تيودور: هل أنت تتكلم عنه؟

تومسن: وهنا شخص سوف يُحرق، وسوف يبقى مخلصاً لأفكاره حتى نهايته المؤلمة وهي الحرق حتى الموت .

ميري تيودور: لم كل هذه الثرثرة؟

تومسن: تماماً مثل اللوردات الكاثوليك ورجال الأمجاد في زمن نزوات الملك هنري . لقد ذهبوا الى الموت، كالرجل الذي يقف في الأسفل هناك، لايمانهم المطلق بحقهم . اليوم افكاره مناسبة وغداً يصبح متمرداً .

ميري تيودور: ماذا يقول؟

تومسن: أين، إذن، تلك التي يسمونها الحقيقة؟ هذا الرجل يقول انها الكاثوليك، ان المرء يذهب الى الموت من اجل الانكليز، واي موت هذا!

ميري تيودور: أود أن أقول بان عقل هذا الرجل بليد . حسناً ربما لو يسمع صوت الكاردينال فانه يفكر بشكل آخر .

تومسن: كلما ازداد تفكيراً ازداد رؤ يا خلال هذا العالم . وكلما نظرت الى الناس أعمق أصبح لي واضحاً ما يسعى اليه المرء، انه يسعى الى الشيء الصحيح . إن الفساد والاثم لايستمران . نعم، ان السماء فوقنا، الالاف والالاف من النجوم تجعل المرء يشعر بذلك . الكل من هؤلاء الذين يحاولون ان يقرّوا مبادئهم حتى من خلال التعذيب والموت . اصرخ عالياً لسعادتي الكاملة .

ميري تيودور: يا لها من وجهة نظر عظيمة! ان الكاردينال قد وصل الى قمة غضبه، غضبه المقدس . آه، لو يسمعك تتكلم يا تومسن!

تومسن: لا أحد يستطيع أن يأخذ مني ما تعلمته خلال هذه السنين إن الطريقة التي يدور بها هذا العالم تجعلني سعيداً .

ميري تيودور: تتكلم عن السعادة في الوقت الذي تركتك الحياة في الزاوية؟

تومسن: نعم، أنا سعيد لمراقبة دوران العجلات الذي لانهاية له، لنسيج العنكبوت . لم ارغب مطلقاً في ان اكون رجلاً ذا منصب او مجد . ورغم كوني مفعماً بالرغبات الجيّاشة كنت دائماً افكر بالسمعة الحسنة وان أحمل فكرة جيدة عن نفسي إن المرء لايستطيع أن يرى ما حوله إذا كان منغمساً بكل هذه الأمور .

ميري تيودور: حين ينظر المرء خلال عينيك لايجد لها اي معنى على الاطلاق . هل تخليت في حياتي عن واجباتي؟ هل وقفت في عملي او كلامي ضد الكنيسة وتعاليمها؟ لم يعد في ذهن اليزابيث الوقت الكافي للفضيلة ـ الله وحده يعلم أين يكون هذا الرسول! كاننا لم نعد احياء . وانت تريدني ان اتوقف عن الايمان بعدالة الله وانتقامه؟

تومسن: انها بيد الناس انفسهم إذا أرادوا أن يعزوا الخطأ والصواب الى الله . انني اتذكر جيداً زمن الملك هنري .

تومسن: رجل الرجال، قوياً، جيد البنية، قاسياً، شرهاً في الاكل . لقد فرض على الآخرين الشر والمعاناة .

ميري تيودور: هل انت مدرك بانك تتحدث الى ابنته . اي شيطان قد أغراك بمثل هذه الافكار؟ هل تريدني أن آمر الذين في الأسفل بايقاف المراسيم؟ ان اصّب الماء على النار؟ عن أي شيء ابحث أنا؟ لقد كنت افكر ليلاً ونهاراً ولم أقم بأي عمل مالم تطلّع عليه؟ هل تريد التملص بهذه السهولة؟ الا تشعر كم هوخطر التحديق في وجه الموت؟

تومسن: أنا لا أتعامل مع الناس كثيراً . إن ساعات حياتي معدودة من الرب نفسه .

ميري تيودور: ولكن بالنسبة لي أشعر وكأنني أتجول في مقبرة مفتوحة إن الارض تبدو لي كأنها حقل الله الكبير . ومن كل كهف يحدّق فيّ شبح . لقد إنقادت كأية حمقاء طوال سبعة أيام في قماش ملكي مطرّز . كانت لعبة بيدكرانمر، لعبة إستخدمت من اجل الانكليز . إن اللوردات قد أقحموني في ذلك . . . وأنا حكمت عليها بالموت . وحتى الان أستطيع أن أسمع صوتها الطفولي يرن في إذني . قد تكون على حق، لايزال هناك الوقت لاغيّر رأيي . باشارة صغيرة أستطيع أن أفرّق هذا الجمع . أستطيع أن أشم البخور المحروق هناك . اسمع، انهم ينشدون المزمور . يحزن القلب! ما هذا الصوت المقرف! ولمن؟ لحن الموت تحت نافذتي . نحن لسنا على عجلة . اوقف هذا الصوت . . . . هل أستطيع أن أغفر؟ هل لي السلطة على ذلك؟ تلك النظرة في عيون السيدة جين، كانت الابتسامة على وجهها، انها تطعن روحي! اين هؤلاء اللوردات الذين اكرهوني على أن احكم عليها بالموت؟ كان ذلك لصالح انكلترا . كيف اذعن لمثل هذا التملق وهذه الثرثرة . والآن ـ من سيساعدني على تحمل هذا العبء؟ آه، انه ثقيل جداً، ثقيل جداً . انظر اليه هناك . ان النار على وشك ان تبتلعه . هناك الرجل الذي يحمل معظم الذنوب . من يقول يجب أن أطلق سراحه؟ هل أنا خرساء؟ المزمور! انت فقط من ورائي، عيونك كعيون البوم في الليل . من أعماق السماء المجهولة ينسل ليل صامت، آه كأنه يقبض على حنجرتي (ويسمع في الخارج صوت ترنيمة رقيقة) . لقد كنتم تثرثرون عن والدي . حقا، لقد كان رداؤه من الاثم ولكن هل

هناك من يستطيع أن ينكر عظمته كملك .

تومسن : ملك عظيم! كيف يستطيع ان يكون غير ذلك؟ هل هناك من يستطيع ان يحسب أو لا يزال يتذكر عدد الرؤوس التي قطعها واولئك الذين شنقهم داخل أبراج الكنيسة . لذا يجب الا أنسى الناس الطيبين الذين ماتوا لاشباع رغبته .

ميري تيودور : لاتقل ذلك، لاتقل ذلك . انه جنون لوثر وافكاره الخاطئة وهرطقته وليس أوامر والدي .

تومسن : ان الكاردينال يبارك المقصلة . آه، نعم، انهم يقطعون رؤوس بعضهم بعضاً ويحرقون بعضهم الاخر . انهم يمارسون العنف منذ فترة مجهولة ولكنها بالتأكيد قبل ان تعرف كلمة «الهرطقة» . فمن بين كل الاساقفة كان النبيل فيشر وحده هو الذي يجرؤ على معارضة والدك بالحكم عليه بالموت . هذا هو عالمنا الحبيب وهذه هي طرقه . واقول باخلاص انني لم اقابل رجلا اصبح غنيا لانه صادق او انه حصل على لقب مناسب ولاقى احتراما لحكمته الصادقة .

ميري تيودور : اذن هذه هي الطريقة التي تنظر بها الامور . الم اكن انا احسن من ذلك بقليل؟ ام هل انا من هؤلاء الذين ساروا بتهور في هذا العالم؟ انت نفسك قلت! ان الهرطقي الذي يقف تحتنا هو من احقر من نشر الشر في هذا البلد! انه شره، منافق!

تومسن : من من الاحياء قد وصل الى تخوم المعرفة؟ وحتى وان قام بذلك فأنه لابد قد سلك في البداية طرقا رديئة . وكيف نجزم انه لم يتب بعد ذلك وتغير الى الاحسن من خلال المسيح؟

ميري تيودور : ان الرجل يبدو كأنه يريد ان يقول شيئا ثانية . واعتقد انه يريد ان ينتهز فرصة موقفه الاخير وان يتكلم بصوت عال عن افكاره القذرة . ايها الطبالون ماهو واجبكم؟ (تسمع اصوات طبول)

تومسن : لقد انعقد لساني لا استطيع ان انطق بأي صوت .

ميري تيودور : لقد اخذت النار بالانتشار الان . انه لمنظر هائل ومرعب . ان يده اليمنى تحترق بل انه يتعمد حرقها .

تومسن : هذا ما وعد ان يقوم به .

ميري تيودور : ان بامكانه ان يبصر في وجوهنا حتى الان . ياللمتمرد . من سيصدقه على هذه الارض؟ لقد احترقت يده اليمنى تماما، انها تسقط في النار .

تومسن : ان هذا المشهد يبكيني .

ميري تيودور : لقد وصل لهب النار الى وسطه . يا ترى هل انا افقد صوابي . ان الشيطان نفسه يعطيه القوة . انه لم ينحن الى الاسفل، انه لايزال واقفا باستقامة . اهمس ايها الرجل بكلمتك الاخيرة لي! انت الذي تحترق هناك! نعم انا اتكلم اليك . انه يحترق، يا الهي، انه يحترق . لا احد يستطيع ان يطفيء هذه النار الان . لابد انه مجنون . لابد انه فقد عقله بسبب هذه النيران . هل استطيع ان اثق بحواسي الان؟ يا ترى هل يخدعني نظري؟ تومسن، قل شيئا، ام هل ان الامر هو مؤامرة خططتها قوى شيطانية؟

تومسن : انه يبارك الناس بيده اليسرى .

ميري تيودور : قل اكثر اكثر . ماذا فعل بعد ذلك؟ هل نظر من خلال نافذتنا باحتقار؟ هل رفع قبضته ضدنا هنا؟ هل يبصق علينا؟

تومسن : لاشيء من هذا يا سيدتي .

ميري تيودور : ماذا اذن؟ بحق السماء هل هو غاضب، هل تدفق الغضب من فمه؟

تومسن : ماذا بامكاني ان اقول؟ يبدو انه حزين بعض الشيء انه يحدق اتجاه نافذتنا بنظرة حزينة .

ميري تيودور : لقد ابتلعته النار تماما الان . لذا فما رأيته كان صحيحا . لقد تعلم شيئا لا ازال لا افهمه . ففي لحظته الاخيره وفي الرمشة الاخيرة يعنيه كان وحيدا على باب الموت . . . وحيداً تماما . واسفاه على نفسي، واسفاه . هل انا على حافة الموت ام الجنون؟ هل انسى باني لم ارولم اعرف مطلقا . من اين ومنذ متى تقتحمني هذه النظرة الاستجوابية؟ ولكن يا الهي الم آمر بأن يحرق هذا المجنون . تايكر آه يا تايكر . انه اخلص واروع خيولي . حين حاول هؤلاء الانذال ان يأخذوا حقي في العرش اعتدت ان ابقى معه في الاسطبل . كنت اشعر انني غريبة بين الناس . كم كان يتملقني، لقد كان يلحس يدي ورقبتي . كان يلحسني من فوق الى تحت . ولا اعتقد انه لم يستطع الكلام . لقد كان جوادا لطيفا جدا . كانت له طريقة في الكلام . كان يستطيع ان يقول اشياء لم يستطع اي مخلوق قولها . وفي اليوم الحاسم حملني الى المعركة . لقد كان قوياً انذاك . ولكن في اللحظة التي اراد الله لنا فيها الانتصار شعرت ان تايكر قد تغير . اصبح فجأة كأنه غريب عني لم يعد نفس الحيوان الذي عرفته . لم يجرؤ عن التقدم خطوة واحدة، لم يستطع ان يجمع قوته للتحرك . بدأ يرفس بشكل غريب كأنه يخشى حواجز غير مرئية . كانت يدي تنقر نفس النقر الذي يعرفه جيدا، ولكن يبدو انه نسى ذلك . وأخذ يثب وطرحني أرضاً وبدأ يصارع بقوة خفية . ثم تراجع الى الخلف بضع خطوات وبدأ يهاجم ثانية بقوة عظيمة وكانت عيناه تحدقان في الشيطان الخفي .

لم يعدْ له لحظة هدوء في الليل اوندى الصباح . وجاء الاطباء مراراً ولكنهم لم يستطيعوا ان يعرفوا أي شيء عن هذا النوع من المرض . اصبح نحيفاً جداً، مجرد هيكل مكسو بالجلد ولكن لم تكن

هناك نهاية لرقصته الملتهبة لم أعد أحتمله اكثر من ذلك . يستطيع الحجر ان يتحمله ولكن أصبح بالنسبة لي لا يُطاق . لقد كانوا يقيمون الولائم إحتفاء بانتصارهم . ففي إحدى هذه الولائم دخلت متسللة الى الأسطبل واصبته برصاصة في رأسه . ثم نهض وسمعت انيناً ضعيفاً منه بعدها التفت اليّ والقى نظرة تحقيقية ثم سقط بعد ذلك . ستبقى تلك النظرة تلاحقني حتى آخر لحظة في حياتي . آه، يا الهي، ماهذا الرعب! انه يحترق قلب الانسان ويستقر في وسط عقله! ها . . . . سعادة مرّة، ابتسامة لطيفة، جنون غامض! هدوء الارواح في العالم الآخر . ان نحارب من اجل حقيقة اقوى واعظم . لماذا تجرحني هذه النظرة كثيراً؟ صحيح، انه مخلوق عار ومتألم في ساعته الاخيرة، بدون أية اقنعة او تظاهرات، يحترق فقط هناك من دون اي تهمة واحدة . ولكن يارجل، ان صراعي صادق وحقيقي . لماذا أنا مكرهة على الموت بهذه السرعة؟ ماهي الحكمة في ذلك؟ الى أين يقودني هذا الطريق؟ لويدركون فقط كم هوملعون لقب الملوكية لأرواحنا! نعم عند الصباح ستُغطى الأوراق بضباب خفيف ولكن بالنسبة لي تبدو كل قطرة من المطر كأنها قطرة من معدن حار وثقيل (يُفتح الباب ويدخل : رئيس التشريفات، القُس مع شموع موقدة ودي يول . الجميع يرتدون الملابس الخاصة باللحظة المقدسة .

رئيس التشريفات: جلالة الملكة . . . . .

ميري تيودور: ماذا أرى؟ هل إنها المراسيم مابعد الموت؟

رئيس التشريفات: إركعي يا سيدتي . هيىء نفسك للحظات الأخيرة قبل الرحيل .

ميري تيودور: الرحيل؟ لماذا . . .؟ ولكن ليس في نيتي الرحيل الى اي مكان . لدي عمل يجب ان اقوم به . اغرب من هنا ايها الرعب . (يركع دي يول والقُس أمام مذبح الكنيسة)

القس الاول: ان الملكة تهيم على وجهها .

دي يول: التشنج، انه إشارة اكيدة لرحيلها .

ميري تيودور: التشنج، التجوال؟ ولكن هذه رقصة، رقصة تايغر . ان جميع المخلصين يفعلون ذلك قبل الموت .

دي يول: اعتبر في بذنوبك، أريحي روحك . ان الحاكم ينتظر في الطرف الآخر .

ميري تيودور: كم هو صغير وضعيف هذا المخلوق، المرء! انه يدرك ويعرف القليل او لاشيء على الاطلاق . ان أي شيء يحدث تحت الشمس له صدى في المستقبل آه، انها عظمة وحدة مصير الانسانية! هناك شعور بالخلود عند اولئك الذين يتحدثون مع الشبح العظيم . هل صحيح اني سأشاهد انتصار الشهداء؟ آه، ايها المرء كن انت حتى وانت في التراب لاتزال هناك صرخة من شخص على الصليب سُتسمع من خلال هذا العالم، صرخة تخلق الحياة لكل واحد منا . ان صرخته صرخة كل ولكل واحد منا . إصغ ايها المرء، لاتغلق عينيك لها . لاتهرب من المعاناة . تدخّل في هذا العالم العجيب الى درجة الجنون، عندما يبدأ هذا العالم بالتحرك وعندما تذهب يداك وقدماك في جنون رقصة القديس فيتاس في اللحظات الأخيرة من روحك، عندما يحدّق فيك الاسقف بقامته المستقيمة وصوته الأمر . وعندما يلقي بك كل من حولك في البالوعة وعيونهم مليئة بالاحتقار، عند ذاك تكتشف انك وصلت قرار الخلود (تسقط على ركبتيها) .

مساعد الاسقف : ايها الكاردينال، ان الارواح الشريرة قد سيطرت على روحها .

دي يول: دعنا نصلي .

مساعد الاسقف: بالسحر والبركة المقدسة نستطيع ان نساعدها على طرد الاشباح ياله من شيء مخيف؟

ميري تيودور: الارواح الشريرة؟ حسناً، ارسلوني الى الموت إذن . ألم تكن انت الذي تكرر النصائح عن كيفية حرق الجواد المريض تايغر بحديد حار وهو لايزال حياً لكي تطرد القوى الشريرة منه؟

تومسن: أنا سعيد يا سيدتي، سعيد، سعيد (تُسمع اصوات الابواق)

ميري تيودور: أبواق من البرج؟ انه يرحل . آه الرسول الذي انتظرته طويلاً وبشوق . آه، فيليب . أنت لاتعلم كم أنا بعيدة عنك أيها الرجل العجوز . ان صوتك الرقيق يسقط على روحي كقطرات الندى في الليل . هل سينتهي اليوم بسرعة؟ أم هل ان هذا الليل سيطول؟ آه ياسيدي انت تعرف جيداً من يُضع القطرات اللامعة على العشب ليلة بعد اخرى . قطرات على ضمة عشب صغيرة (تموت) .

دي يول: (يقف بالقرب منها) : لقد إنقضى أجل الملكة ميري تيودور الكاثوليكية (يركع مع الآخرين) .

رئيس التشريفات (يفتح الابواب جميعها): في هذه اللحظة انقضى أجل جلالة الملكة، ميري تيودور، ملكة انكلترا، اسكتلندة وفرنسا

---

(١) الأنوية **(egoistic)** مذهب يقول بأن الفرد ومصالحة أساس الحكم .

(٢) المطهر : موطن تطهر فيه نفوس الابرار بعد الموت بعذاب محدود الأجل .

عن مجلة «LeLivre Slovene»

العدد ١ / ٢ لسنة ١٩٧٤، يوغسلافيا ـ لوبليانا

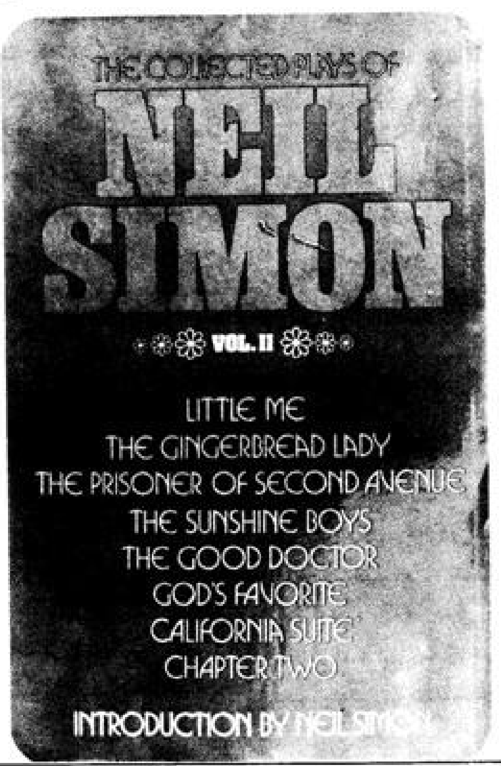
الطبيب الطيب

نيل سايمون

Neil Simon

امريكا

ترجمة: سعد الحسيني



بدأ الكاتب المسرحي نيل سايمون حياته اديباً وكاتباً في بداية الستينات في امريكا وشرع في اول الامر بالكتابة للتلفزيون حيث اثبت اقتداره ككاتب كوميدي مما جعله في غضون سنين قليلة احد ابرز الكتاب في برودواي. كذلك جرب سايمون حظه في السينما ونجح فيها اي نجاح. وهويعيش في الوقت الحاضر في كاليفورنيا مع زوجته الممثلة مارثامين.

والمسرحية الحالية المترجمة عن الانكليزية مستلة من المجلد الثاني لاعماله الكاملة التي وصفها احد النقاد هوتي. اي. كالم في مجلة تايم بأنها مساهمة فعلية اضافت الكثير الى الكوميديا ولعل سر نجاحها يكمن بصورة عامة وكما يتفق اغلب النقاد في اللمسات الانسانية اثناء معالجته للحياة الامريكية المعاصرة التي تعج بالصعوبات والمشاكل رغم بساطتها الظاهرية.

المترجم

المشهد الاول

«الكاتب»

الكاتب: (في غرفة المطالعة) حسن جدا انكم لاتزعجونني . . . اني افضل الكلام على العمل مع ذلك هنا تتملكني يوما بعد اخر فكرة واحدة: يجب ان اكتب، يجب ان اكتب، . . . هذه غرفتي للمطالعة الغرفة التي اكتب فيها قصصي لقد بنيتها بنفسي فعلا - اذ قمت بنفسي بتقطيع الخشب وتثبيت الالواح . لقد كان الامر فوضى رهيبة . اني اقوم بالكتابة هنا في طرف من الغرفة لان السقف يسرب الماء مباشرة على المنضدة بامكاني تحريك المنضدة ولكنها تغطي ثقبا في الارض كنت قد تركته . اما ارضية الغرفة فقد بنيت بجانب التل اذ عندما تهطل امطار غزيرة تميل الغرفة الى الانحدار نحو اسفل التل . لقد كنت انصب في هذه الكابينة مرايا كل اليوم وارقب جيراني يقفون في الطريق . . . اني لاازال سعيدا هنا بالرغم من انني لايزورني اصدقاء كثيرون . فالناس يميلون الى الابتعاد عن الكتاب . انهم يفترضون اننا مشغولون على الدوام بالتفكير - وهذا ليس صحيحاً . حتى ان والدتي العزيزة لاتحب أن تزعجني ولذا فهي تمشي دائما على اطراف اصابعها هنا وتترك طعامي خارج الغرفة . . . اني لم اتناول وجبة ساخنة منذ عدة سنوات، ولكني كتبت الكثير هنا . . . ربما اكثر مما ينبغي . . اني اتطلع من الشباك وافكر في ان الحياة تتجاوزني بسرعة رهيبة . ولذا اطرح على نفسي سؤالا ، اية قوة تجبرنا على الكتابة باستمرار يوما بعد اخر وصفحة بعد اخرى وقصة بعد اخرى؟ ان الجواب بسيط للغاية : ليس لدي الخيار فأني كاتب . . في بعض الاحيان اعتقد بأني مجنون . . . ولكني غير مؤذ . بيد اني اعترف باصابتي بنوبات من التيهان . فانشغل في حوارات حيث لا اسمع شيئا ولا أرى سوى حركة شفاه صامتة وأجيب دون معنى بـ «نعم، نعم بالطبع» ولكني في معظم الوقت افكر «انه يمكن ان يكون شخصية رائعة لقصة» . كما واني اتمتع بالكتابة حينما اكتب . . . واود ان اقرأ التصحيحات ولكنها حالما تظهر مطبوعة لا اتحملها فارى انها خطأ كلها خطأ ماكان ينبغي له ان يظهر أويكتب، اني تعيس للغاية . ثم يقرأ الناس قصصي : «نعم، مدهشة، ذكية» «مدهشة ولكن فيها صدى بعيد لتولستوي» . او «شيء جميل ولكن قصة «الاباء والبنون» لتورغنيف افضل بكثير . وهكذا يصنعون يوم مماتي . . . مدهشة وذكية، مدهشة وذكية، ليس اكثر من ذلك . وعندما اموت فسوف يمشي اصدقائي قرب قبري ويقولون «هنا يرقد كذا وكذا، انه كاتب جيد، ولكن تورغنيف كان افضل منه» . . . انه لامر مضحك، ولكن قبل ان تدخلوا انتم كنت افكر مع نفسي، وربما ينبغي ان اتخلى عن التفكير يوما ما . ماذا ساعمل بدلا عن ذلك؟ على اية حال اني لم اعترف بذلك بشكل تلقائي من قبل ولكن امامكم هنا في المسرح وفي هذه الليلة فأني اود اني اخبركم ماأريد ان اصنعه بنفسي . منذ امد بعيد كنت طفلا صغيرا . . . اني دائما . . . اني دائما . . . اسمحوا لي لحظة . سأترك ملحوظة انها فكرة طرأت لي في الحال . انه موضوع قصة قصيرة . . . (يتنحنح) نعم نعم . كان ذكري للمسرح هو الذي اثار الفكرة . ماذا كنا نتكلم قبل لحظة؟ . . . لايهم . ان افكاري قد استهلكتها هذه القصة الجديدة . لنر ما اذا كنتم ستحبونها . انها تبدأ في المسرح . انها تبدأ في المسرح . انها تبدأ في ليلة افتتاح الموسم الجديد . وهي تبدأ بوصول جميع محبي وعاشقي الفنون الذين يحيون ويلوحون احدهم للاخر في القاعة الكبرى ويعلقون على مايبدو عليه فلان وكيف تلبس فلانة - انهم قلما يعرفون اية مسرحية سيشاهدونها الليلة . . . باستثناء رجل واحد . . . ايفان ايليج جيرديا كوف!

(يظهر المسرح ويظهر صفين من المشاهدين في مواجهتنا)

المشهد الثاني

«العطسة»

الكاتب : ان كان لدى ايفان اليتشج جيرديا كوف الموظف الحكومي الذي يعمل كاتبا في وزارة المتنزهات العامة اي حس بالحياة فانه المسرح وليس غيره . (يدخل ايفان جيرديا كوف وزوجته) . هو في اواسط الثلاثينات ذو طباع وديعة وهو غير وديع . لقد لبس مع زوجته افضل ماعندهما من ملابس ولكن ملابسهما بالتأكيد لاتتناسب مع الفخامة والابهة حولهما . انهما يبدوان شاذين في هذا المحيط . لقد سارا نحو مقعديهما . وبينما راحت زوجته تقلب البرنامج اخذ جيرديا كوف يتطلع بسعادة فيما حوله وينظر بارتياح الى المسرح والى جمهوره الرفيع . انه رجل سعيد في هذه الليلة) . بالتأكيد كانت لديه امال وطموحات بمنصب اعلى وقد خصص حياته من اجل العمل الجاد والحماسة والصبر . وهو مع ذلك لم يحرم نفسه من متعته الكبرى الوحيدة فابتاع تذكرتين في افضل جناح في المسرح من اجل ليلة الافتتاح لمسرحية روستوف بعنوان «[illegible] الملتحية» . (يظهر جنرال بملابسه الفخمة مع زوجته [illegible] المسرح ويبحثان عن مقعديهما) . وبتدبير [illegible] في مسرح في هذه الليلة سيده ووزيره الجنرال ميكاييل براسيلوف وزير [illegible]

العامة نفسه .

(يتخذ الجنرال وزوجته مكانهما في الصف الاول ، اذ يجلس يكون الجنرال مباشرة امام جيرد ياكوف) .

جيردياكوف : (ينحني نحو الجنرال) مساء الخير ، صاحب السعادة

الجنرال : (يلتفت وينظر الى جيردياكوف ببرود) احم؟ ماذا؟ آن ، نعم ، نعم ، نعم ، مساء الخير (يلتفت الجنرال الى الامام مرة اخرى وينظر الى البرنامج)

جيردياكوف : معذرة ياسيدي ، انا جيردياكوف . . . ايفان ايليتج . انه لشرف عظيم لي ياسيدي .

الجنرال : (يلتفت ببرود) اجل .

جيردياكوف : انا مثل سيادتكم . ياعزيزي احدم في وزارة المتنزهات العامة . . . اي اني احدمك ، بمعنى اني احدم وزير المتنزهات العامة . اني مساعد رئيس الكتاب في قسم الاشجار والاعشاب .

الجنرال : آه ، نعم . انكم تقومون بعمل جيد . . . اشجار واعشاب جميلة هذه السنة . جميل جدا

(يلتفت الجنرال مرة اخرى . جيردياكوف يجلس في مقعده سعيدا مكشرا كالقطة . اما زوجة الجنرال فتهمس في اذن زوجها وهو يرفع كتفيه مندهشاً . وفجأة ترتفع الستارة غير المرئية ويصفق الجميع . (جيرد ياكوف ينحني الى الامام مرة اخرى) .

جيرد ياكوف : إن زوجتي تود كثيراً ان تسلم عليك ايها الجنرال . ها هي . زوجتي .

السيدة جيرد ياكوف .

الزوجة (تبتسم) : كيف حالك؟

الجنرال : على احسن مايرام . شكرا .

الزوجة : انه لمن دواعي سروري ايها الجنرال .

الجنرال : كيف حالك؟

(الجنرال يلتفت الى الامام . جيرد ياكوف يومىء لزوجته بعدئذ) .

جيردياكوف : (الى زوجة الجنرال) مدام براسيلوف ـ زوجتي ، مدام جيرد ياكوف .

الزوجة : كيف حالك مدام براسيلوف؟

مدام براسيلوف : (ببرود) شكرا . وكيف انت؟

الزوجة : انه من دواعي سروري ان اقابل زوجك؟ .

جيرد ياكوف : (الى السيدة براسيلوف) وانا زوج زوجتي . كيف حالك مدام براسيلوف؟

(الكاتب يسكتهما)

جنرال : (الى الكاتب) آسف . اسف جداً .

(جنرال يحاول السيطرة على غضبه حينما عاد الجميع ليراقبوا المسرحية)

جيرد ياكوف : امل ان تتمتع بالمسرحية ياسيدي .

الجنرال : نعم سأتمتع بها ان استطعت ان اراقبها .

(يشعر بالضيق . يعود الجميع لمراقبة العرض)

الكاتب : يشعر جيرد ياكوف بالسرور التام مع نفسه لانتهازه هذه الفرصة الذهبية ويجلس في مقعده ليستمتع بمسرحية «الكونتيسة الملتحية» . انه لم يعد غريبا لدى وزير المتنزهات العامة . لقد اصبحا (إن اراد احدهم ان يصبح كريما حول القضية) يعرف بعضهما حق المعرفة . ثم وفجأة دون اي تحذير ومثل سهم قادم من سماء صاعقة يرجع ايفان ايليتج جيرد ياكوف برأسه الى الخلف و ـ

جير دياكوف : آآآآ ه ه ه ه ـ تشوورد!!!

(يطلق جيرد ياكوف عطسة رهيبة تدفع برأسه بقوة الى الامام . وجاءت الضربة الرئيسية على مؤخرة رأس الجنرال الاصلع . يكشر الجنرال معبرا عن تقززه ويتحسس رأسه الذي اصبح مبتلا) اوه ، ياالهي ، انا اسف ارجو المعذرة من سيادتكم . اني اسف جدا .

(الجنرال يخرج منديله ويمسح رأسه)

الجنرال : لا بأس ، لاعليك .

جيرد ياكوف : لا علي؟ اني المسؤول عن ذلك ، انه امر لايمكن مسامحته . انه لشيء رهيب صدر مني ـ

الجنرال : لقد بالغت كثيراً في الامر . دع الامور وشأنها .

(يضع منديله في جيبه)

جيرد ياكوف : (يخرج منديله بسرعة) كيف ادع الامور وشأنها؟ انه لامر غير مقبول دعني امسح رقبتكم ايها الجنرال . انه اقل شيء يمكنني عمله .

(يبدأ في مسح رأس الجنرال ولكن الجنرال يبعد يده عنه)

الجنرال : اتركني رجاء . ان كل شيء على مايرام .

جيرد ياكوف : لكني بللت رأسك ياسيدي . ان رأسك مبتل تماما . أؤكد لك انها مجرد حادثة ـ لكنها حقيقة!

الكاتب : أشش!!

الجنرال : اسف . اقدم اعتذاري .

جيرد ياكوف : ياصاحب السعادة ان الامر قد حدث تماما دون سابق انذار لقد خرجت من انفي قبل ان يكون بامكاني ان اكبحها .

مدام برياسوف : أشش!

جيرد ياكوف : شش ، نعم بالضبط اني اسف . . . (يعود الى كرسيه بعصبية . يتمخط بقوة في منديله ثم ينحني الى الامام) انه ليس رشحا ان كان هذا ماتخشاه ياسيدي . ربما كان مجرد ذرة تراب في المنخر ـ

الجنرال: اشش

(يراقبون المسرحية بصمت. وجيرد ياكوف يعتدل في جلسته وتبدو عليه التعاسة)

الكاتب: ورغم محاولة جيرد ياكوف فأنه لم يستطع ان يمسح الحادثة من ذهنه. ان العطسة التي هي حادثة بيولوجية بريئة قد كبرت في ذهنه حتى اصبحت كهدير غاضب لمدفع يصب نيرانه على معسكر معاد. لقد قلب الحادثة في ذهنه مبطئاً سياقها كي يتمكن مرة اخرى من رؤية رعب عمله الكريه. (جيرد ياكوف بحركة بطيئة يكرر العطسة مرة اخرى لكنه يبطيء جدا بحيث تبدو اكبر من حجمها الاصلي ثلاث مرات اما الجنرال الذي يتحرك بالحركة البطيئة ايضا فأنه يقوم برد فعل كما لو انه ضرب على مؤخرة رأسه ضربة بمطرقة تزن خمسين باونا.

يتصرف الجميع بالحركة البطيئة للعطسة الى ان تكتمل حينما تنزل الستارة غير المرئية ويصفقون. ينهض الجميع ويبدأون في اخلاء المكان في المسرح ويتبادلون الاحاديث عن الامسية الحلوة التي قضوها لتوهم).

الجنرال: مدهشة... مدهشة.

مدام براسيلوف: نعم... مدهشة.

الجنرال: مدهشة... مدهشة بصورة بسيطة، أليست كذلك ياعزيزتي؟

مدام براسليوف: لقد كانت مدهشة تماماً.

(جيرد ياكوف يقف وراءهم يضرب كتف الجنرال ضربة خفيفة)

الكاتب: لقد دهشت بها تماما.

جيرد ياكوف: (لايزال يضرب كتف الجنرال بخفة) معذرة ياصاحب السعادة.

الجنرال: من يدق كتفي؟ ان شخص مايدق كتفي؟ من هذا الذي يدقه؟

جيرد ياكوف: اني ادقه ياسيدي. انا الطارق... جيرد ياكوف.

مدام براسيلوف: (تسحب الجنرال الى الخلف بسرعة) قف الى الخلف ياعزيزي، انه صاحب العطسة.

جيرد ياكوف: كلا، كلا، حسنا. لقد ساورني قلق بشأن خروجك في هواء الليل ورأسك مبلول.

الجنرال: انت مرة اخرى. لقد كان الامر سخيفاً انه لاشيء يجب أن ينسى. المسرحية كانت ممتعة. الا تعتقد ذلك؟ هل وجدتها ممتعة؟

جيرد ياكوف: ممتعة؟ اوه، ياالهي نعم. ها، ها، نعم حقا هاها، اني لم اضحك كذلك منذ سنوات. هههه...

الجنرال: اي جزء تمتعت به اكثر؟

جيرد ياكوف: العطسة. عندما عطست عليك. انها لا تسامح ياسيدي.

الجنرال: إنسه ايها الشاب. تعالي ياعزيزتي. يبدو ان السماء ممطرة وانا لااريد ان يبتل رأسي مرة اخرى.

مدام براسيلوف: ينبغي الا تدع الناس يعطسون عليك ياعزيزي. اذ لايمكن ان يعطس عليك. (يذهبان)

جيرد ياكوف: لقد تحطمت. تحطمت: سوف يطردني من قسم الاشجار والاعشاب. سوف أنقل الى قسم الاغصان والجذور.

الزوجة: تعال ياايفان.

جيرد ياكوف: ماذا؟

الزوجة: ينبغي الا يساورك القلق. لقد كانت مجرد عطسة صغيرة غير مؤذية. والجنرال قد نسيها تماما

جيرد ياكوف: هل تعتقدين ذلك؟

الزوجة: كلا، اني خائفة ياايفان.

الكاتب: وهكذا سارا في بأس الى البيت.

جيرد ياكوف: ربما ينبغي ان ارسل له هدية حلوة. كأن تكون مناشف تركية.

الكاتب: لقد نسف مستقبل جيرد ياكوف الموعود بالفعل.

جيرد ياكوف: (عندما يصلان الى البيت) لماذا حدث ذلك لي؟ لماذا ذهبت الى المسرح؟ لماذا لم اجلس في الشرفة مع الناس من طبقتي؟ فهم يحبون العطاس على بعضهم البعض.

الزوجة: تعال الى الفراش ياايفان.

جيرد ياكوف: ربما لو زرت الجنرال واوضحت له الامور مرة اخرى ولكن بطريقة جيدة ودقيقة فأنه عندئذ لن يملك سوى مسامحتي.

الزوجة: ربما من الافضل عدم تذكيره ياايفان.

جيرد ياكوف: كلا، كلا، اذا كنت اتوقع ان اصبح سيداً في يوم ما فعلي ان اتصرف مثل سيد

الكاتب: وهكذا جاء الصباح. وصادف في هذا الوقت اليوم الذي استمع فيه الجنرال الى العرائض والطلبات وحيث كانت هناك مابين خمسين او ستين عريضة وطلباً قبل عريضة جيرد ياكوف فأنه انتظر من الصباح حتى وقت متأخر من المساء.

(جيرد ياكوف يمشي الى مكتب الجنرال)

الجنرال: التالي... التالي.

جيرد ياكوف: انا لست التالي ياصاحب السعادة، اني الاخير.

الجنرال: حسن جدا، اذن الاخير.

جيرديكوف: هذا انا ياسيدي.

الجنرال: حسنا ماهو طلبك؟

جيرديكوف: ليس لي طلب في ياسيدي. فانا لست صاحب طلبات.

الجنرال: اذن انك تضيع وقتي.

جيرديكوف: الم تعرفني ياسيدي؟ لقد التقينا الليلة الماضية في ظل ظروف «متفجرة» انا رشاش الرذاذ

الجنرال: انت ماذا؟

جيرديكوف: العطاس. الشخص الذي عطس. الرذاذ العطاس.

الجنرال: حقا؟ وماذا تريد الان؟ صحة وعافية؟

جيرديكوف: كلا ياصاحب السعادة... اني اريد مغفرتكم. لقد بدت لي واضحة انه لم يكن هناك دافع سياسي او اجتماعي معاد وراء عطستي. انه عمل طبيعي من اعمال الله لاينم عن عنف ابدا. انا اعي اليوم الذي حتج انفي فيه. انه انف كريه ياسيدي وانا لست مسؤولا عن حركته.... (يمسك بانفه) عاقب هذا الذي ارتكب الجريمة ولكن عفو عن الجسم البريء وراءه. اطرد انفي ولكن سامحني ياصاحب العطف.

الجنرال: يا عزيزي، ياابني انا لست غاضبا من انفك. انا مشغول جدا. ليس لدي وقت للمشاكل الانفية. انا اقترح ان تذهب لبيتك وتأخذ حماما ساخنا - او باردا - خذ شيئا، ولكن لاتزعجني بهذا العبث السخيف مرة اخرى... ثرثرة ثرثرة، ثرثرة، هذا كل مااسمعته طوال اليوم (يذهب خارج المسرح) ثرثرة ثرثرة، ثرثرة، ثرثرة.

(يقف جيرديباكوف وحده في المكتب وهو ينشج بالبكاء)

جيرديكوف: شكرا ياسيدي. ليباركك الله انت وزوجتك وكل عائلتك. ليجعل الله كل ايامك مسرة ولياليك افضل من ايامك.

الكاتب: لقد كان الشعور بالراحة التي اتت لجيرديباكوف هائلا...

جيرديكوف: ليجعل الله الطيور تغني في الصباح عند شباكك وليجعل الله القهوة في كوبك قوية وحارة...

الكاتب: ان ثقل العبء الذي ازيح كان لايقدر...

جيرديكوف: اني اعبد الكرسي الذي تجلس عليه والبدلة التي تلبسها وانت تجلس على الكرسي الذي اعبده...

الكاتب: لقد سار لبيته وهو يغني ويصفر كالقبرة. الحياة هي بالتأكيد مسرة ودهشة وجنة سماوية...

جيرديكوف: اوه ياالهي، اني سعيد!

الكاتب: ومع ذلك -

جيرديباكوف: ومع ذلك -

الكاتب: عندما وصل الى البيت بدأ يفكر...

جيرديكوف: هل كنت انا هدف نكتة قاسية لامعنى لها؟

الكاتب: هل سخر منه الوزير؟

جيرديكوف: ان لم تكن في نيته معاقبتي فلماذا عذبني بشكل لا رحمة فيه؟

الكاتب: ان كانت العطسة تعني القليل للوزير فلماذا جعل جيرديباكوف يتقلب في فراشه قلقا وعذابا؟

جيرديباكوف:.... واتلوى من الالم طوال الليل؟

الكاتب: كان جيرديباكوف غاضبا جدا.

جيرديباكوف: انا غاضب جدا.

الكاتب: لقد ارعد وازبد ولم ينم الليل بطوله، وفي الصباح نادى زوجته «سونيا»

جيرديباكوف: سونيا (تندفع داخلة) لقد أهنت.

الزوجة: انت ياايفان؟ من اهانك؟ انك شخص عطوف وكريم.

جيرديباكوف: من؟ ساخبرك من! الجنرال براسيلوف، وزير المتنزهات العامة.

الزوجة: ماذا فعل؟

جيرديباكوف: الخنزير! لقد أهنت باسلوب لبق بحيث يصعب ادراكه. ان مكر هذا الرجل لايوازيه سوى قسوته. لقد اجبر في عمليا على أن اتي الى مكتبه كي أتضرع واتوسل اليه. لقد تحولت الى ابله ثرثار.

الزوجة: انت تحولت الى ذلك.

جيرديكوف: يجب ان اعود اليه واخبره عما اتصوره عنه. ان الطبقات الدنيا يجب ان تتكلم... (انه الان قرب الباب) يجب ان يكون العالم امينا كي يصبح كل ابناء الامم والاجناس بصرف النظر عن الدين او اللون احرارا في ان يعطسوا على اسيادهم! انه هو الذي يجب ان يهان من قبلي!

الكاتب: ثم، في الصباح التالي جاء جيرديباكوف ليهينه...

(الاضواء مسلطة على الجنرال في مكتبه)

الجنرال: الاخير (جيرديباكوف يذهب الى طاولة الجنرال. يقف هناك محدقا بالجنرال مع اثر ابتسامة خفيفة على شفتيه). ينظر الجنرال الى الاعلى). حسنا؟

جيرديباكوف: (مبتسما) حسنا؟ حسنا؟ اتقول حسنا؟ الم تعرفني ياصاحب السعادة؟ انظر الى وجهي... نعم. انت على صواب تماما. انه انا مرة اخرى.

الجنرال: (ينظر اليه متحيرا) انه انت مرة اخرى. من؟

جيردياكوف: (بثقة) جيرديا كوف ياصاحب السعادة. لقد عدت ولم اخذ حماما باردا ولا حارا.

الجنرال: من سمح لهذا الرجل الوسخ بالدخول؟ ماذا في الامر؟

جيرداكوف: (في ذروة الموقف الان) ماذا في الامر؟ انت تسأل ماذا هناك؟

انت تجلس وراء طاولتك وتسأل ماذا هناك؟ انت تجلس هناك في مكانك الوثير كجنرال وكوزير للمتنزهات العامة وكفرد ذي منزلة رفيعة بين الطبقة العليا وتسألني، انا الموظف الذليل، ماذا في الامر؟ انت تجلس هناك وعلى علم كامل بانه لا توجد مساواة في الحياة وان هناك الذين من امثالنا ممن يخدمون وهناك الذين يخدمون، الذين مثلنا يطيعون وهناك الذين يطاعون، امثالنا من ينحنون وأولئك الذين ينحنى لهم، وان هناك بعض الاحداث في الحياة تجعل بعضنا يهان وهناك من هم سبب في هذه الاهانة... وانت لاتزال تسأل عن الامر؟!!

الجنرال: (بغضب) ماذا في الامر؟ لا تقف هناك تثرثر! ماذا تريد.

جيرداكوف: ساقول لك ماذا اريد!... اريد ان اعتذر مرة اخرى لم اكن متأكدا اني قد اوضحت الامر. لقد كان الامر مجرد حدث حادث. اني اؤكد لك...

الجنرال: (يقف ويصرخ) اخرج! اخرج! ايها الابله! ايها الاحمق! ايها الغبي اغرب عن وجهي. انا لا اريد ان اراك مرة اخرى. ان رأيتك مرة اخرى فسوف انفيك الى الابد... ما اسمك؟

جيرداكوف: جـ... جـ... جيرداكوف

(لقد قالها مثل عطسة - في وجه الجنرال)

الجنرال: (يمسح وجهه) يا ناشر الجراثيم! أيتها الدودة! ايتها الحشرة! انت أقل من حشرة انت ابن عم الصرصور! انت صهر البقة وابن اخي الدودة! انت لا شيء لا شيء لا شيء هل تسمعني؟... لا شيء!!؟

(جيرداكوف يتراجع ويعود لبيته)

الكاتب: في تلك اللحظة انطلق شيء ما في داخل جيرداكوف... شيء عميق وحيوي، شيء عفوي جدا... لقد جف شيء يمكن وصفه بأنه قوة الحياة نفسها.. (خلع جيرادياكوف معطفه... جلس ورأسه بين يديه) لقد انتهى الامر الى الابد. ماحدث بعد ذلك كان بسيطا للغاية... (جيرداكوف يضطجع على الاريكة) ايفان ايليتج جيرداكوف وصل لبيته... خلع معطفه ونام على الاريكة - ومات!

(يسقط رأس جيرادياكوف وتسقط يداه على الارض)

ظلام

المشهد الثالث

«الجراحة»

تتسلط الاضواء على الكاتب في جانب المسرح

الكاتب: انتظروا فهؤلاء مرة اخرى هم الذين قست عليهم الحياة، وهناك نهاية بديلة. لقد كان ولازال في نيتي ان اكتب كتاباً من سبع وثلاثين قصة قصيرة - تنتهي كلها. النهاية نفسها، اي احب ذلك على هذه الصورة انتم تعرفون ما يقال: أن الانسان هو المخلوق الحي الوحيد القادر على الضحك وهذه هي القابلية التي تميزنا عن الاشكال الدنيا من الحياة... ومع ذلك يجب ان يستغرب الانسان من هذه النظرية عندما نختبر بعض اهداف ضحكنا. مثلا الالم. فالالم لاحاجة بنا ان نذكر انه امر لايدعو للضحك. الا اذا كان هناك شخص يقوم بالالم. اما يعتبر مضحكاً منظر المرء الذي يتلوى الما نتيجة بالطبع الألم في احد اسنانه بحيث يتورم فكه ويصبح بحجم البرتقاله فأنا لااعرف. انه ليس امرا مضحكا على اقل تقدير. ولكن في قرية استميكو حيث لايوجد الكثير مما يمكن ان يتمتعوا به يداعب المرء الذي يشكو من الم الاسنان مخيلتهم فيضحكون لأسابيع عدة. ولكن سيرجي فوميكلاسوف لايرى اي شيء مثيراً للضحك حول ذلك... (تتسلط الاضواء على غرفة العمليات. هناك كرسي في جانب الغرفة وطاولة في الجانب الاخر عليها معدات طبية مختلفة. يدخل مسؤول الكنيسة فوميكلاسوف. انه رجل ضخم الجثة يلبس جنباً وهذا ما يعرفنا انه قس في الكنيسة الروسية. وقد تلفع حول عنقه ووجهه بربطة وقد تورم فكه يعبر المسرح ويئن من الالم) ومع ذلك عندما مر بالقرية في طريقه الى المستشفى جذب انينه وتأوهاته كركرات وضحكات دون اي تعاطف الا يجدون الامر اكثر تسلية ان علموا ان الطبيب الطيب الذي يمارس عملية قلع الاسنان الغاضبة كان غير موجود اذا كان في حفل زواج ابنته إذ حل مساعده الجديد كوريياتن محله. ان كوريياتن طالب في الكلية الطبية وهو شاب طموح ولو انه - وياللحسرة على القس - لاخبرة له.

(يتحول الكاتب خلال هذا الكلام الى كورياتن المساعد. فيغير ملابسه ويلبس رداء خاصاً بالاطباء ويشعل سيكارا. عندما يدخل القس يأخذ كوريياتن بيده كتاباً كتب عنوانه بكلمة واحدة هي «اسنان»)

القس: اوه! اوه!

كورياتن: اهلا ايها الاب ماذا جاء بك الى هنا؟

القس: الالم لايطاق... انه لايطاق. لايطاق

كورياتن: اين الالم بالضبط؟

القس: قل لي اين لايوجد الم؟ في كل مكان! انه ليس السن وحده. انه جانب فمي كله

كورياتن: منذ متى وانت تتحمل هذا الالم؟

القس: عشر سنوات.

كورياتن: عشر سنوات؟

القس: منذ صباح البارحة حيث تبدو مثل عشر سنين. ربما أذنبت بشكل رهيب كي استحق ذلك. ربما ترك الرب كل اعماله وتفرغ لي ليعاقبني بهذه الطريقة. اين الطبيب؟

كورياتن: الطبيب غير موجود ان لديه مشاغل شخصية. وقد ترك العناية بالمرضى بين يدي الصغيرتين القادرتين.

القس: ولكن هل انت طبيب؟

كورياتن: في كل شيء عدا الشهادة... اني ساصبح طبيبا.

القس: اذن انا ساصبح مريضا. الى اللقاء.

(يحاول الذهاب ولكنه يئن)

كورياتن: (يحاول ايقافه عن الذهاب) بامكاني ان اؤكد لك ان الشيء الوحيد الذي يمنعني من ان اسمى طبيباً هو شكليات الامتحان اني ماهر ولكني بدون لقب. رجاء ارجوك ان تمنحني الفرصة رجاءً اجلس على الكرسي ايها الاب.

القس: (يذهب الى الكرسي) لتساعدني السماء في هذا اليوم (يجلس اووو،... حتى الجلوس يؤذيني.

كورياتن: لاشك ان العصب متورم وملتهب. فعندما نزيله سوف يتوقف الالم.

القس: ستزيل العصب؟

كورياتن: السن المرتبط بالعصب. انها قضية جراحية بسيطة...

(ينفخ دخانا في وجه المريض)

القس: السيكار!

كورياتن: ماذا؟

القس: سيكارك يحرق عيوني.

كورياتن: اني اسف هل تريدني ان ارميه؟ انا ادخن لاحافظ على عصابي.

القس: دخن دخن سيكارك.

كورياتن: شكراً (يبدأ في فك الربطة لايستطيع ارخاءها ولذا يخرج مقصاً من جيب ردائه ويقطع الربطة بسرعة. القس يصرخ آآآآه ه ه ه) حسن! دعنا نرى ماذا هناك.

القس: (يرفع يديه الى الاعلى) اني اصلي لك. اني اصلي لكل القديسين ولربنا العزيز في السماء كن رفيقاً بي. انقذني من الالم.

كورياتن: ايها القس العزيز اننا نعيش في عصر العلوم المتقدمة. فبالا يدي الماهرة لم تعد هناك حاجة للالم. ان كنت الرفيق فليكن الرفق... والان هل انت مستعد؟ (يومئ برأسه) جيد. والان افتح فمك رجاء لأفحصه. (القس يتصلب) هيا هيا افتح فمك رجاء! (القس يمسك بالكرسي ولكنه لايفتح فمه) ايها القس العزيز برغم عدم خبرتي فأني اعرف من الضروري ان تفتح فمك. انه امر حتمي له علاقة بالفم. ولن يكون امرا عمليا ابدا ان اجذب وانتزع سنك من الخارج. والان ارجوك ان افتح فمك (القس يفتح شفتيه ولكن اسنانه تبقى مغلقة) ليست الشفاه الفم باكمله اني لااريد ان افرش لك اسنانك اني اريد ان افحصها.

القس: هل تكون رفيقا معي؟

كورياتن: الم اعدك بذلك؟

القس: حين كنت طفلاً وعدوني باشياء عديدة لم احصل عليها.

كورياتن: ليس هناك الم له علاقة بهذا الجزء هو عبارة عن فحص لنر ماالذي يجب عمله واين وكيف والآن افتح فمك (القس يفتح فمه) طيب، دعنا نر (كورياتن يفحص حل الفم القس يئن من الالم) آه نعم. هاهو. هذا هو السن الصغير القبيح... يالك من مشاكس!

القس: توقف عن الكلام مع سني، لانصادقه انا اخلعه.

كورياتن: لاتستعجلني، اني اقدر... هناك ثقب في سنك يكفي لحصان وعربة كي يمرا خلاله.

القس: ماذا في الامر؟

كورياتن: انه يثير التقزز ولكن بما ان هذه ستكون مهنتي فعلي ان اعتاد هذه الاشياء والان ساحاول شيئاً.

القس: كن رفيقاً

كورياتن: ساكون لو اني املك الحنون.

القس: امي لاتحبني كن اكثر رفقاً.

كورياتن: اريد ان ارى مدى ظهور العصب... كل ما سافعله هو برفق ـ خلع سنك هذا كل شيء، حسناً؟... اعذرني (يخطو الى احد الجوانب ويفحص نفسه بيده) ها اني سابدأ (يمسك بشفتيه وينفخ برفق في فم القس... الصرخة التي نسمعها تجعل الدم

يتخش) لدي معلومات لك العصب مكشوف.

القس: هل هذا هو مدى تقدم العلم؟ النفخ على الاسنان؟
كورياتن: (يذهب الى طاولة المعدات) لايزال للامر علاقة فهناك عمل اكثر يجب أن يتم في هذا الميدان فالكثير يعتمد على درجة حرارة نفس الطبيب. آها ها نحن (يلتقط ملقطا)
القس: ماذا عساك ستفعل بهذا؟
كورياتن: يجب خلع السن. سيكون الامر أسرع من (يذهب مرة اخرى الى الكرسي)
القس: ياالهي ايها الرحيم....
كورياتن: الجراحة لاشيء. انها مجرد قضية يد ثابته افتح!
القس: (يرتل ترتيلا دينيا) اني اصلي لك. لينور الله روحك ويعطيك الصحة والسرعة... اقصى سرعة.
كورياتن: (يغني) آآآمين.
القس (يغني ايضاً) آآآمين.
كورياتن: (انتهز فرصة غناء القس حيث فتح فمه فيمسك به مفتوحا) سوف يخلع هذا السن بسهولة. بعض الاسنان تسبب لك المشاكل. انا اعترف بذلك ولكن ذلك فقط حين تكون الجذور السطحية عميقة أي آمل ان تصلي من اجل الجذور السطحية حسناً هيا بنا الان (انه يهم لتوه ادخال يده في فم القس عندما يمسك القس بيده) لاتفعل ذلك لاتمسك بيدي دعني دعني اقول لك (القس يترك يده ثم يبدأ كورياتن في ادخال يده لفم القس مرة اخرى عندما يمسك القس برسغه مرة اخرى) انك تمسك بيدي مرة اخرى. ان اردت ان اخلع سنك فاني احتاج الى يدي. والان دعني (القس لايترك يده) الاتدع يدي؟ ان لم تدع يدي فأني ساخذ الملقط وانتزع اصابعك... (لايزال القس يمسك بيد الطبيب فيضربه على اصابعه بالملقط. فيسحب القس يده من الالم) والان لنحاول مرة اخرى (القس يفتح فمه وكورياتن يضع الملقط في الداخل) حسناً لاتتلو اجلس ثابتاً انك تتلوى مرة اخرى... المهم الان تماسك جيداً كي لاانكسر تاج السن... القس: اووه... اوووووه
(يشد فمه ويغلقه)
كورياتن: (يفتح فم القس بقوة ويدخل الملقط مرة اخرى) حسنا سوف امسك بشدة بهذا الشرير الصغير. والان مهما اعمل لاتمسك يدي. فلدي مشاكل كافية مع سنك دون ان تتدخل انت الان.
عندما اقول ثلاثة.... واحد... اثنان ثلاثة!
(وكورياتن يسحب... ويسحب... ويسحب.. ولكن السن لايقلع والقس بدأ ينزلق في كرسيه كورياتن مستمر في الجذب ولا ينجح في سحب القس معه ـ ليس فقط في اسفل الكرسي.. بل وخارج الكرسي... على الارض... وعبر الغرفة... والى الجانب الاخر من الغرفة... واخيراً ينتزع السن بينما يصرخ القس ويش)
القس: آآآآآ ووووووووووو !!!
كورياتن: (يقع جانبا منتصرا) لقد حصلت عليه. حصلت عليه! لقد خلعته انه اول سن لي!
القس: هل قلعته جيداً! اتمنى ان يسحبوك في يوم القيامة بهذه الطريقة.
(يتحسس وجهه)
كورياتن: (ينظر الى الملقط) اوه لقد علمت ها قد انكسر التاج. ولاتزال الجذور في فمك اي فوضى ستكون قلت لك لاتتلو.
القس: (لايزال مطروحا على الارض) الجزار ايها الجزار انت انتقام الله من اخطائي الم السن بالنسبة لك هو متعة ومسرة.
كورياتن: ايها الفلاح الجاهل: الشيء الوحيد الاصلب من الجذور في فمك هو العقل في رأسك (ينهض بدأ يتراجع عنه) اغرب عني ايها الملحد. ان وضعت اصابعك في فمي فستكون اول طعام صلب أكله هذا الاسبوع.
(القس يندفع منه. حينما ينحرف كورياتن عن الطريق يمرق نحو الباب.... وقد ادركهم الارهاق وينهار الاثنان معا احدهما قرب الاخر لايمكنها الحراك بسبب التعب)
القس: اني استسلم.
كورياتن: لقد فشلت في واجبي
القس: هيا
كورياتن: لقد فشلت في واجبي
القس: هيا يابني دعنا نصلي من اجل معجزة (القس جاثم على ركبتيه ويزحف الى كورياتن ويساعده على الجثوم على ركبته. يمسك الاثنان بايديهما وينظران الى السماء ويصليان) ايها الرب العظيم في السماء....
كورياتن: ياالهي في السماء...
القس: اتضرع اليك من اجل هذا الطبيب الطيب...
كورياتن: اتضرع اليك من اجل هذا المخلوق الطيب.

(الضوء يبدأ في الخفوت)
القس: اجعل يديه . . . ثابتين
كورياتن: اجعل فمه مفتوحا . . . .
(يستمر الضوء في الخفوت تدريجيا)
القس: لاتدعه يعبث . . .
كورياتن: لاتدعه يعضني
القس: لتبارك العذراء . . .
كورياتن: لتبارك العذراء . . .
القس: لتبارك العذراء . . . .
كورياتن: لتبارك العذراء . . . .
القس: لتبارك العذراء . . . .
كورياتن: لتبارك العذراء . . . . .
ظلام

المشهد الثالث
«فات اوان السعادة»

المشهد في حديقة عامة. امرأة في اوائل الستينات تجلس وحدها على مقعد. تقرأ كتابا يدخل رجل في اوائل السبعينات يحمل عصبا ويلبس قبعة ويلف حول رقبته لفافا كبيرا يحي المرأة بقبعته.
الرجل: مساء الخير سيدتي.
المرأة: مساء الخير
(تعود لكتابها يستنشق بنفس عميق من هواء الخريف القارس)
الرجل: آه انه طقس جميل . . . جميل حقا ماذا تقولين أيتها السيدة؟
المرأة: (تنظر اليه) لم الحظ ذلك حقا . . . نعم اعتقد انه يوم جميل.
(تعود لكتابها)
الرجل: لم يبق الكثير من هذه الايام الجميلة . . . . فالشتاء خلف تلك الشجرة هناك.
المرأة: (تغلق كتابها وتنظر الى السماء) مر . . . . تبدو فصول الشتاء وقد اصبحت اطول مؤخرا. الم تلاحظ ذلك؟ . . . . فهي تأتي مبكرة . . . وتبقى اطول.
الرجل: لقد لاحظت ذلك ياسيدتي . . . في هذه السنوات القليلة الاخيرة فقط لاحظت ذلك.
(تسمع موسيقى من وراء المسرح)

المرأة: (تغني)
شخص عطوف بهي الطلعة
ومن الحياة قد حظى بنصيبه
شخص عطوف بهي الطلعة
لكنه ما كان يحظى بخليلة
ان كان هذا النبيل البهي الطلعة
يود الكلام مرة اخرى معي
افلا ينبغي لتلك الارملة الجزعة
ان ترافقه لكوب شاي شهي؟
الرجل: (يغني)
سيدة جميلة القوام
في نوعها وصوتها فريدة
سيدة جميلة القوام
على الدوام جلستها وحيدة
فهل يطلب هذا النبيل الوسيم المحيا
الذي جاوز عمره عمر البحر
من تلك السيدة الجميلة القوام
ان كانت تود ان تشاركه كوبا من الشاي؟
(يتكلم)
اني أتساءل ياسيدتي
المرأة: نعم؟
الرجل: انا، آ آ، انا أتساءل . . . هل تعرفين كم الوقت؟
المرأة: لااحمل ساعة للوقت.
الرجل: آه . . . لايهم ليس الامر ملحاً. بامكاني ان انتظر . . . . نعم . . . انتظر
(يغني)
هل يغتنم هذا النبيل العريق مثل الزمن
فرحة اخرى من الحياة؟
انها تذكرني بتلك المرأة الحلوة
التي اسميها بكل ود زوجتي
المرأة: (تغني)
لدي هذا النبيل الطيب القلب
ياترى هل سامضي مرة أخرى
خلال الامي وافراحي وكل الاسى

الذي نكسبه من حبنا للرجال؟

كلاهما: هل فات اوان السعادة؟

هل فات اوان الاندفاعات؟

هل فات الاوان كي نطلب الحب؟

ليست هناك ينابيع كثيرة بعد

قالت فالناس بي الذين يبددون الامسيات

بانتظار النهار

بانتظار الخليل في المسرات

انهم ماتوا منذ زمن

لقد فات اوان السعادة

والخريف قد جاء مبكراً

لقد فات اوان السعادة

والخريف قد جاء مبكرا

لقد فات اوان كل شيء

كل شيء على الدوام . . .

الرجل: (ينظر الى السماء يتكلم) يبدو ان السماء ستتلبد بالغيوم.

المرأة: نعم. بدأت اشعر بقرصة برد في الهواء

الرجل: أوه؟ . . . هل اعطيك ربطتي لتلفيها حول عنقك؟

المرأة: كلا، شكراً لك . . . . ساذهب الى البيت، ان الوقت متأخر

الرجل: نعم نعم بالطبع. كنت افكر بالشيء نفسه الشيء نفسه مالم -

المرأة: نعم؟

الرجل: مالم تتفضلي بمرافقتي لنشرب كوبا من الشاي؟ كوبا من الشاي الحار؟ قد يكون افضل شيء الان كوب من الشاي . . . .

المرأة: شاي؟ . . . . شاي، تقول . . . . حسنا انه جميل منك . . . اني احب ذلك . . .

الرجل: حقا؟

المرأة: نعم . . . . . . ولكن ليس اليوم، ان الوقت متأخر . . . ربما غداً.

الرجل: نعم، نعم بالطبع، ربما غدا. حسناً . . . هناك غد على الدوام . . .

المرأة: طاب يومك ياسيدي . .

الرجل: طاب يومك ياسيدتي.

كلاهما: (يغنيان)

نعم لايزال هناك وقت للسعادة

ووقت للفرح

ووقت لان نقول نعم -

(وقفة)

ولكن ليس اليوم تماما . . . . .

(يمشيان ببطء في اتجاهين مختلفين بينما تخفت الموسيقى والضوء)

المشهد الاخير
«الكاتب»

تتسلط الاضواء وينزل الكاتب اسفل خشبة المسرح وهو يحمل حقيبة كتاباته

الكاتب: اني آمل ان تكون صورة شخصياتي قد اعجبتكم اني احبها كثيرا . . . ولكني مع كل هذه الشخصيات التي ساهمت فيها الليلة لدي حس بالخيانة. فعندما القيت في نهاية عمل اليوم بقلمي شعرت بأني قد سرقت من اصدقائي ماء الحياة ان مايعذب ضميري اكثر هو اني استمتعت بوقت جميل في الكتابة اليوم. ولكن قبل ان اذهب . . . عن اي شيء كنا نتكلم؟ قبل كل قصة جيرديكوف؟ آه، نعم . . . كنت على وشك ان اقول اني حينما كنت طفلاً كنت اريد التخلص من حياتي عندئذ - (يفكر لبرهة) مضحك لاني لااستطيع ان اتذكر حياتي . . . ولكن الى حد ما كما اقف هنا وينتابني شعور بالسلام التام والقناعة التامة، ولكني أشك في اني ساقوم بذلك. شكراً لكم هذه الزيارة ان مررتم يوما ما مرة اخرى فا عرجوا علي رجاء. طابت ليلتكم . . . انتظروا!! هناك نهاية بديلة . . . ان مررتم يوما ما مرة اخرى فأني اتمنى ان ترشوا خمسة ملايين روبل . . . طابت ليلتكم.

(يصعد الى خشبة المسرح عندما يبدأ الضوء بالخفوت)

ستار

The Collected Plays Of Neil Simon Vol.ii.

Random Hause , New York 1979

المسرحية ذات الفصل الواحد

موريس سويتكاند
Moris Sweetkind

برزت خلال الألفين والخمسمائة سنة من تاريخ الدراما ظاهرة أثارت اهتماماً كبيراً، ولاسيما في العصور المتأخرة، تتمثل بالمسرحيات ذات الفصل الواحد التي تشكل صوراً فنية خاصة. أما في القرن العشرين فقد واصل كتاب المسرح البارزون في جميع انحاء العالم كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد التي يتظافر المحترفون والهواة على انتاجها وعرضها في المسارح التجارية والمسارح المحلية (المجتمعية) والمسارح التجريبية اضافة الى مايعرض منها داخل المقاهي والمشارب العامة.

ان كتاب المسرح المحدثين، وهم يستغلون وحدة تلك المسرحيات وما فيها من اقتصاد ورسم دقيق للشخصيات، مازالوا مستمرين على استنباط الاشكال المختلفة لهذا الفن المسرحي الجديد وكتابة المسرحيات القصيرة ابتداءً من «الفودفيل» التقليدي الهزلي الذي تمثله مسرحية ـ عرض وزواج ـ بقلم تشيخوف او مسرحية ـ الراكبون نحو البحر ـ التراجيدية المعروفة بقلم ـ جون ميلينغتون سنج ـ أو المسرحية الأيمائية ـ فصل بلا كلمات ـ بقلم ـ بيكيت أوحتى مسرحية ـ المغنية الصلعاء ـ المعروفة بقلم ـ يوجين أونيسكو. وليس عسيراً أن تتوضح المسرحية ذات الفصل الواحد أو يعرف محتواها حتى من خلال مافيها من ايجاز وما تتركه من تأثير عاطفي يهز مشاعر المتفرج أومن خلال مرونتها في علاج الموضوعات المطروحة وهي جميعاً أمور يسعى العاملون البارزون في هذا الحقل الى تحقيقها وتوسيع امكاناتها.

ومن الناحية التأريخية وعلى الرغم من ظهور المسرحية القصيرة في عصور قديمة فان تلك المسرحية القصيرة لم تنضج تماماً الا في هذا القرن لتصبح ظاهرة مسرحية جديدة. أما اذا أردنا الحديث عن مسرحيات (النو) اليابانية القصيرة ذات الأسلوب الرفيع الذي كان له صدى كبير عند طبقات المجتمع العليا، فلابد من الاشارة الى أن تلك المسرحيات قد كتبت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. وفي اوربا وانكلترا، فان مسرحيات الاسرار الدورية ذات الممثل الواحد التي لها صلة بالمسلسلات الدينية المستقاة من الكتاب المقدس انها كانت تعرض في العصور الوسطى.

ومن حيث الأهمية فان المسرحية ذات الفصل الواحد خلال القرن الثامن عشر كانت تأتي في الدرجة الثانية بعد الأدوار المسرحية البديلة ومن ثم استخدمت مثل هذه المسرحيات كافتتاحيات أو تلحيقات مسرحية. اما في فرنسا وروسيا خلال القرن التاسع عشر، فقد استخدمت المسرحية ذات الفصل الواحد بمثابة ـ فودفيل ـ وهو نوع من التسلية الخفيفة ذو طبيعة خيالية أو تهكمية لاذعة.

ان عاملاً هاماً في تطور المسرحية ذات الفصل الواحد يتمثل بما قامت به أقطار عديدة لتأسيس المسارح التجريبية كرد فعل ازاء المسرحيات التجارية التقليدية. ففي عام ١٨٨٧ قام ـ اندريه انطوان ـ بتأسيس «المسرح الحر» في باريس وبعد سنتين قامت فرقة من الالمان بتأسيس «المسرح الحر» في برلين أما في انكلترا فقد اسس ـ توماس كرين، الناقد المسرحي، «المسرح المستقل» عام ١٨٩١ وظهر في منعطف القرن الحالي «المسرح الأدبي الايرلندي» في مدينة دبلن.

لم تقدم مثل هذه المسارح «الحرة» المسرحيات الطويلة حسب وانما شجعت كذلك كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد بكل ماتحتويه من مضامين رمزية وطبيعية ولا تقليدية نثراً كانت أو شعراً. لقد أثار مسرح ـ جراند جينول ثيتر ـ في حي ـ مونمارتر ـ عام (١٨٩٧) مشاهديه وهزهم لسنوات عديدة بما قدم لهم من مسرحيات ذات فصل واحد تتصف بالرعب والعنف. كما قام،

وبتصميم جاد، كل من - ماكس رينهارت في مسرحه «المسرح الصغير» عام (١٩٠٢) واوجست ستر ندبرج، في مسرحه «المسرح الخاص» بفتح ذلكما المسرحين لكتاب مسرحيين جدد مارسوا تجارب جديدة في كتابة مسرحيات ذات فصل واحد بحرية متزايدة.

ان نجاح هؤلاء المسرحيين الاوربيين المغامرين دفع عجلة تطور كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد في جزء آخر من العالم وأعني به الولايات المتحدة حيث اتاحت شعبية «الفودفيل» او المسلاة كوسيلة ترفيهيه في الربع الاول من القرن العشرين، الفرصة للكتاب المسرحيين لممارسة كتابة - السكيتشات كما كانت تدعى انذاك بحيث اصبحت تلك السكيتشات سمة لابد منها في الاعلان عن أية مسرحية أو برنامج مسرحي بعرض على الجمهور. ولقد كتب كل من - جورج كيلي وجورج كوفمان وحتى برناردشو - مثل هذه المسرحيات لممثلين خاصين اثناء قيامهم بجولاتهم التمثيلية غير ان تزايد اقبال الناس على مشاهدة الافلام السينمائية أو بالأخص بعد عرض المسرحيات الحوارية (الكلامية) كان سبباً في القضاء على عروض الفودفيل والاسكيتشات.

وفي هذه الفترة وجدت المسرحية ذات الفصل الواحد متنفساً يتمثل بانتشار حركة - المسرح الصغير - هنا وهناك وقد شجعت مئات المسارح المجتمعية او المسارح اللصيقة بحياة الناس، تلك المسارح التي ارسى قواعدها المحترفون والهواة في المدارس والجامعات والكنائس، عروض المسرحيات ذات الفصل الواحد وساعدت على انتشارها، كما أن الاحتفالات السنوية لمنح الجوائز الى أفضل المسرحيات ذات الفصل الواحد، كانت تقام في كثير من المدن والمقاطعات. وابتداءً من عام (١٩١٢) وحتى عام (١٩٣٣) قام البر وفسور - جورج بيرس بيكر - من خلال مشروعه (ورشة ٤٧) بشحذ تكنيك كثير من كتاب المسرح وبضمنهم - يوجين أونيل - في هذا المجال من وسائل الاتصال. انتقلت تلك (الورشة) الى اماكن مختلفة خلال العشرينيات من هذا القرن وقد ظهر اثرها العميق من خلال فرق مسرحية مختلفة مارست نشاطها بين الاعوام (١٩١٤ - ١٩١٨). كانت تلك الفرق تضم ممثلين مثقفين مثاليين قدموا واحداً وستين عرضاً واقعياً ساخراً من المسرحيات ذات الفصل الواحد وستة عروض مسرحية تقليدية كاملة. وعلى الرغم من تورط امريكا في الحرب العالمية الأولى ذلك التورط الذي أدى الى توقف مؤقت في مجمل النشاطات الدرامية الا ان تلك النشاطات استجمعت بعد فترة الحرب وطورت من خلال تنظيم موجود في برودواي يعرف باسم «الاتحاد المسرحي» وهو على اية حال تنظيم مسرحي بعيد عن الروح التجارية السائدة. لقد اسس بعض اعضاء ذلك التنظيم المسرحي فرقة باسم «جماعة المسرح» قدمت خلال الثلاثينيات كثيراً من المسرحيات الاجتماعية الهامة بضمنها مسرحية مثيرة من فصل واحد بقلم الكاتب - أوديت - اضافة الى مسرحية الكاتب المعروف - ساروبان - تلك المسرحية ذات الأثر البعيد «الرجل ذو القلب في الاعالي». أما الاعضاء الأخرون فقد التحقوا بـ «فرقة الممثلين التحضيرية» التي قدمت مسرحية - ايروين شو - الفنتزية التراجيدية «ادفنوا الموتى».

وبعيداً عن الرسميات في عام (١٩١٥) انبثقت فرقة من الفنانين والمثقفين كان هدفهم في البداية العمل على تقديم اعمال كتاب المسرح الشباب الذين مارسوا تجارب مسرحية ذات اساليب واشكال جديدة وبخاصة المسرحيات ذات الفصل الواحد. وفي مسرحهم الصغير القائم على رصيف الميناء، قدموا كثيراً من المسرحيات ذات الفصل الواحد المعروفة مثل مسرحية «اشياء تافهة» بقلم - سوزان غلاسبيل - وبالاشتراك مع زوجها - جورج كرام - قدموا لها مسرحية «رغبات مكبوتة» وربما كانت مساهمة تلك الفرقة وعلى نحو مميز تتمثل باكتشافهم وتشجيعهم الكاتب الشاب حينذاك - يوجين أونيل - حيث قدمت له الفرقة مسرحياته الأربعة القصيرة عن البحر - الجزيرة، الرحلة الطويلة الى الوطن، قمر الكاريبي والاتجاه شرقاً الى كارديف - اضافة الى مسرحياته المبكرة الطويلة. ومع ذلك فقد أثر الكساد الاقتصادي عام (١٩٢٩) على هذه الفرقة مما اضطرها الى تصفية اعمالها وتفرق اعضائها.

وبعد الحرب العالمية الثانية كان لارتفاع تكاليف انتاج العروض المسرحية والتكاليف الدرامية التقليدية في المسارح التجارية تأثير في لجوء اصحاب التجارب المسرحية الجديدة الى المسارح الصغيرة البديلة الرخيصة خارج برودواي. وفي هذه المسارح الصغيرة قدم كثير من المسرحيات ذات الفصل الواحد التي لها صلة بموضوعات سبق ان اعتبرت محظورة في المسارح التقليدية كتعاطي المخدرات والعنف العنصري. ولاشك ان لغة وحرفيات المسرح الطليعي قد اساءت كثيراً الى مشاعر رواد المسرح غير انها أثارت الاخرين منهم عاطفياً وثقافياً. لقد اتاحت المسارح الصغيرة خارج برودواي الفرصة لأولئك المتفرجين لمشاهدة اعمال كتاب المسرحيات ذات الفصل الواحد على مختلف اساليبهم من أمثال - تورنتون وايلدر وتنيسي وليامز وادوارد ألبي ويوجين أونيسكو وليروي جونز. واكثر من ذلك فان الأثارة التي تركتها مثل هذه المسرحيات قد اثرت حتى في مسارح برودوى الرصينة بحيث عرض مزيد من المسرحيات ذات التجارب الجديدة وحتى المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تتصف بالتجارية. وهكذا ومن بين هذا الخضم الهائل من الاعمال

الدرامية، استطاعت المسرحيات ذات الفصل الواحد ان تقف على أرض صلبة كشكل هام من اشكال المسرح المعاصر.

ان ماتعنيه القصة القصيرة بالنسبة للرواية يشبه تماماً ماتعنيه المسرحية ذات الفصل الواحد بالنسبة للمسرحية التقليدية الكاملة، فهي تمتلك مثل تلك الصلة ولكنها تختلف اسلوبياً وشكلاً من حيث البناء والتكنيك. وفي الوقت الذي لاتعتبر فيه القصة الجيدة رواية مكثفة لايمكن اعتبار المسرحية ذات الفصل الواحد عملاً درامياً مختصراً. والمسرحية ذات الفصل الواحد، ومن خلال التطور الحاصل في حلقة واحدة من الاحداث وليس من خلال سلسلة كبيرة من المواقف يمكنها ان تخلق وبالرغم مما فيها من ايجاز واقتصاد في الوسائل والاسلوب، تفرداً صادقاً في تأثيرها الدرامي العام وأثراً عاطفياً بالغ القوة حتى وان قدمت أو قرأت في جلسة واحدة تخلو من أي توقف او استراحة.

ان كاتب المسرحيات ذات الفصل الواحد، وهو يعمل في هذا النطاق الضيق يجب ان يتميز بحسن انتقاء الموضوع الذي يكتب عنه كما يجب الاسراع في اظهار كل العناصر الدرامية من عقدة وشخصيات وديكور وحوار ووضعها في بؤرة حادة من أجل التعبير عن المعنى المركزي للمسرحية ـ فكرتها.

يتألف الجزء الافتتاحي من المسرحية ذات الفصل الواحد من تقديمه درامية توطد اسلوبها أو اثرها العام وتعطيها مناظرها وتعرض الموقف الذي تتصارع فيه شخوصها، كما يحدث في الغالب ان يقدم حدث سلفي (الحدث الذي كان قد تم قبل افتتاح المسرحية ومافيها من احداث منتظرة فوق خشبة المسرح) في بداية تلك المسرحية. أما الموقف الدرامي الذي ينطوي على الصراع فاننا نراه يتطور فيما بعد وذلك من خلال الحدث والحوار، بينما تعطي ذروة تلك المسرحية حلاً لذلك الصراع ويقوم الحدث النهائي بوضع خاتمة للمسرحية كلها. ان المسرحية ذات الفصل الواحد، وبسبب حجمها المحدود طبيعياً، تحافظ غالباً على مايدعى بـ «الوحدات الكلاسيكية الثلاثة» ـ الزمان والمكان والحدث.

ان طبيعة الصراع الموجود في هذه المسرحيات وكثافته يتغير ان الى حد كبير اضف الى أن هذه المتغيرات في حدودها القصوى هي التي تقرر بناء العقدة حيث يشير «دستور المسرح» الذي نادى به ـ فيرديناند برونتييه ـ الى مايلي:

«... الدراما تمثل ارادة الانسان في صراعه ضد القوى الخفية أو القوى الطبيعية التي تحد قوانا وتستخف بنا. انها احدنا الذي يرمى حياً فوق خشبة المسرح مكافحاً ضد المصير والقوانين الاجتماعية أو ضد أحد الاحياء من ابناء جنسه أو ضد نفسه، واذا اقتضى الأمر ضد طموحات ومصالح وتحامل وحماقة وضغينة اولئك الذين يحيطون به».

ولاشك ان الشخصيات التي تدفعها الرغبات الجياشة لتحقيق الحب أو السلطة او الشعبية أو السعادة والكرامة والمعرفة او تلك الشخصيات التي تحاول الابتعاد عن المعاناة او تجنب الموت المحتوم لابد أن تدخل في صراع مرير مع الآخرين ومع التقاليد الاجتماعية والمصير أو حتى مع انفسهم. ومن الممكن ان يتخذ ذلك الصراع شكلاً من اشكال التصادم بين الرغبات المتباينة والقدرات العقلية المختلفة كما هي الحال في مسرحية ـ برنارد شو ـ «الأنسان والقدر» (نابليون أمام السيدة الغريبة)، أو يكون صراعاً بين حضارتين (الوثنيون والمسيحيون) حيث يبرز ذلك في مسرحية ـ ابسن ـ «قبر المحارب»، او ربما كان صراعاً بين الانسان والدمار الذي تسببه الكوارث الطبيعية كما في مسرحية ـ سنج ـ الوفورة «الراكبون نحو البحر».

وهناك على اية حال بعض المسرحيات التي يكون الصراع فيها ثانوياً قياساً الى النواحي الدرامية الاخرى وعلى هذا فهي لاتؤكد على العقدة الا قليلاً كما يظهر ذلك في ـ الدراما الاستاتيكية ـ لموريس مترلنك المتمثلة في مسرحيته «المتطفل» التي تخلق مناخاً من الخضوع الأنساني المأساوي وهو يتقبل فكرة الموت، أو مسرحية ـ اندرييف ـ الساخرة جداً «حب الجار» التي تؤكد على حب المجتمع للحدث المثير والعنف والروح التجارية أو مسرحية ـ و. س. جلبرت الساخرة «محكمة المحلفين» التي تهاجم دوائر العدل. اما مسرحيتا ـ ويدكايند ـ «المستأجر» وتشيخوف «عرض زواج» فانهما تؤكد ان في المقام الأول على تصوير الشخصيات اكثر من أي شئ آخر، بينما تعرض مسرحيتا ـ جيوفاني فيرجا ـ «فرسان روستيكانا» ولوركا «حب بيرلمبلن وبليسا في الحديقة» اساليب العيش والتفكير في قريتين في ايطاليا واسبانيا على التعاقب.

وعلى الرغم من حدود المسرحية ذات الفصل الواحد من حيث الزمان والهدف، فقد نجح كتاب تلك المسرحيات الذين تنافسوا في استخدام ذلك الشكل الدرامي المفيد في انتاج مسرحيات رائعة على الرغم من صغر حجمها مثل مسرحية «عرض زواج» لتشيخوف ومسرحية «يوم الاحد يكلف خمسة بيزات» الكوميدية الفولكلورية بقلم ـ جوزفينا نيجلي ـ ومسرحية «ابولو بيلاك» الفلسفية الساخرة بقلم ـ جبر ودو ـ ومسرحية «عشاء عيد الميلاد الطويل» الاخلاقية الحديثة بقلم ـ وايلدر ـ ومسرحية «الراكبون نحو البحر» بقلم ـ سنج.

الكسندر بوشكين

ترجمة وتقديم د. جميل نصيف التكريتي

مـوزارت وسـاليري

مسرحية شعرية.

تنتمي مأساة «موزارت وساليري» الى سلسلة مآسي بوشكين الشعرية التي اطلق عليها النقاد اسم «المآسي الصغيرة»، وهي أربع: ١ ـ الفارس البخيل ٢ ـ موزارت وساليري ٣ ـ الضيف الحجري ٤ ـ احتفال في زمن الوباء.

ولقد أثارت هذه المآسي الصغيرة الحجم، الكبيرة القيمة، اهتمام النقاد منذ ظهورها قبل اكثر من قرن ونصف القرن، وما تزال تثير اهتمام النقد المعاصر. وفضلاً عن ذلك، فان لهذه المآسي مكاناً معلوماً داخل الريبرتوار المسرحي حتى يومنا هذا.

ولقد قرن المختصون بادب بوشكين ذكر هذه «المآسي الصغيرة» دائما بذكر اعمال بوشكين الكبيرة، وبخاصة الشعرية منها: «يوجيني اونيجين» (رواية شعرية)، و «بوريس غودونوف» (دراما شعرية).

ولقد لاحظ المختصون بادب بوشكين، أن شاعر روسيا الاكبر وظف اعماله الكبيرة لتصوير الاحداث الكبرى ذات الاهمية الخاصة والمصيرية بالنسبة لحياة الشعوب: (صورت «بوريس غودونوف» الاحداث المصيرية بالنسبة لحياة الشعب الروسي القومية في الماضي، بينما عنيت رواية «يوجيني اونيجين» بتصور الاحداث الكبرى والمصيرية بالنسبة لحياة الشعب الروسي القومية خلال الفترة التي عاصرها الشاعر نفسه.)

اما في «المآسي الصغيرة»، التي استقى الشاعر موضوعاتها من موروثات شعوب مختلفة في عصور تأريخية مختلفة، فقد عُني الشاعر بتصوير مصائر الافراد، كما عُني بالتحليل النفسي العميق للنفس البشرية، هذه النفس التي يتحكم بها هوى طاغ، غير أنه هوى أناني مدمر. وهذه الاهواء الفردية المدمرة هي التي قادت اصحابها الى اقتراف الشر.

يقول البروفسور بتروف إن بوشكين برز في هذه المآسي بوصفه «خبيراً عظيماً بالأهواء والنزوات البشرية، واستاذاً رائعاً لخلق الشخصيات ذات الطبائع المتفردة، وفناناً كبيراً في صياغة التصادمات الدرامية الحادة، كما كشفت هذه الاعمال عن قدرة بوشكين العبقرية في الغوص بقوة عظيمة الى أعماق حياة الشعوب الاخرى، وفي تصوير سايكولوجية واخلاق أي عصر من العصور التأريخية»[1].

ويفهم من كلام جورج لوكاش وهو يقارن بين الحقائق الحياتية التي يترتب عليها الانقسام بين الملحمة والمسرحية، أنه ضد استسهال بعض الكتاب تحويل القصص القصيرة وحيدة الحدث الى مشاهد حوارية، ومع ذلك فان جورج لوكاش يستثني من ذلك مآسي بوشكين الصغيرة.

إن مشاهد بوشكين المسرحية القصيرة هي مسرحيات كاملة ومصقولة الى حد الكمال، ذلك أن ايجازها هو إيجاز تتسم التركيز المسرحي في المحتوى ووجهة النظر، وهي لاتملك أية علاقة

بالحدث العصري على شكل حوار»[2].

في «الفارس البخيل» يكشف بوشكين «بصدق تأريخي كبير عن عصر أواخر القرون الوسطى، وعن أزمة حياة الفروسية التي كانت تجتاز مرحلة انهيارها. . » كما يكشف عن «سايكولوجية البخل، وعن قسوة ووحشية سلطان الذهب الذي يمتلكه الفارس البخيل، إن هذا الفارس البخيل يحكم بالموت على الارملة واطفالها، ويتبرأ من ابنه حيث يتركه تحت رحمة المرابين، بينما يرى كل أمور سعادته وشرفه ومجده قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصناديق المليئة بالذهب»[3]

أما في «الضيف الحجري» فقد عالج بوشكين «من زاوية جديدة تماماً، الاسطورة الاسبانية القديمة حول الداعر والفاجر دون جوان، وفي هذه المأساة يجري تصوير الاخلاق والنماذج والصبغة المحلية لاسبانيا عصر النهضة تصويراً واضحاً ومعبراً. إن الموت المأساوي الذي انتهت اليه حياة دون جوان، يكشف عن فكرة بوشكين الانسانية العميقة التي تؤكد على أن الحب الحقيقي يجب أن يكون سامياً»[4].

يعتبر المشهد المسرحي «احتفال في زمن الوباء» ترجمة حرفية لمقطع من قصيدة ورواية كتبها الشاعر الانجليزي جون ويلسون عام ١٨١٦ ويجسد مضمون هذه المأساة الصغيرة انتصاراً اخلاقياً، وظفراً للروح الانسانية على الموت. يقول البروفسور د. د. بلاغوي «إن في أغاني ميري يتم التعبير بقوة استثنائية عن نقاء وتفاني المشاعر السامية للمرأة. اما نشيد رئيس الحفل ـ ولسنهام فنجده مفعماً بنشوة الكفاح، وبالرجولة الصلبة التي تتحدى بجرأة فريدة كل مامن شأنه تهديد الانسان بالموت»[5].

أما مأساة «موزارت وساليري» التي يأتي تسلسلها الثاني بين المآسي الشعرية الاربع، من حيث زمن تأليفها، فان صغر حجمها لم يحجب عن الباحثين والنقاد عظمة وعمق وسعة الفكرة التي عبرت عنها والحقيقة التي جسدتها. في هذه الحدود الضيقة (من حيث الحجم) استطاع بوشكين أن يقابل بين نوعين متمايزين من الطبائع البشرية ذات المواهب الكبيرة.

فمن ناحية، هناك كائنات شقية ـ حسب كلمات بيلينسكي ـ لم تبلغ الكمال، الا أنها تتمتع بمواهب كبيرة، ويفترس نفوسها حب عظيم للفن وهوس بالمجد. ولما كان أمثال هؤلاء يحبون الفن لأجل الفن، فقد ضحوا من اجل هذا الفن بكل حياتهم وسعادتهم، بل وبكل آمالهم. كما تراهم يقبلون بنكران ذات عجيب على دراسة الفن، ويظهرون استعداداً استثنائياً للتنازل عن حريتهم الشخصية طوال سنين عديدة لفنان ما وذلك لمجرد أن يتوسموا فيه الاستعداد لأن يكشف لهم عن أسرار فنه. وساليري، في نظر بيلينسكي، كان من هذا النوع من الناس الذين تمتعوا بمواهب حقيقية، وخاصة بعقل رائع وقدرة على الأحساس بعمق وعلى فهم الفن وتقديره. لقد كان ساليري ذكيا لدرجة، ويحب الموسيقى ويفهمها لدرجة مكنته من أن يدرك في الحال أن موزارت عبقري، وانه هو ـ ساليري ـ لاشيء أمامه. لقد كان المجد، الذي استطاع ساليري أن يحققه لنفسه، يمثل السعادة الوحيدة في حياته، وأنه لم يطمع في شيء آخر، وفجأة يرى أمامه موزارت، الذي نعته ساليري) بـ «المجنون، والمتسكع العاطل».

أما موزارت فيبدو ـ من وجهة نظر بيلينسكي ـ بسيطاً ومرحاً وظريفاً، وبلا أدنى مطالب يطرحها على الحياة. وبوصفه عبقرياً فانه لم ينتبه ـ بسبب سلامة طويته ـ الى عظمته الشخصية، أو قل لم ير فيها ما يلفت النظر بخاصة.

وتبلغ مقابلة بوشكين بين النمطين البشريين المتعارضين، ذروتها عندما يصطحب موزارت معه ـ وهو في طريقه الى ساليري ـ عازف الكمان الأعمى، ويطلب اليه أن يعزف شيئا من موزارت. أما ساليري فقد أخرجه الغضب عن طوره، ذلك أنه رأى في ذلك تدنيساً للفن السامي، وأما موزارت فقد كان غارقاً في الضحك مثل طفل عابث. بعد ذلك يعزف موزارت لساليري القطعة القداسية التي الفها في إحدى الليالي التي هجره فيها النوم. وبعد أن يهتف ساليري بحسد: «أنت، ياموزارت، إله، غير أنك لم تعرف ذلك/ أنا أعرف، أنا!»

يجيبه موزارت بفتور ساذج:

«م ـ م ـ م! حقا؟ لربما. . ./ غير أن الوهيتي خاوية. . . »

لقد صور بوشكين بشخص موزارت نموذج العبقرية الحقة البعيدة عن أي تكلف أو تصنع، والتي تظهر بلا قسر، ودون اي اعتبار للنجاح، ودون أدنى احساس بعظمتها الخاصة. وهذا النوع من العبقريات يفيض على نفوس ذوي المواهب من أمثال ساليري. لاشك أن ساليري ـ والقول لبيلينسكي ـ من حيث العقل والوعي، أسمى كثيراً من موزارت، غير أنه أدنى منه كثيراً لو نظرنا اليها من زاوية القوة الابداعية البعيدة كل البعد عن

التكلف . . . ولهذا السبب بالذات كان مما يثير ساليري في موزارت بدرجة اكبر ، بساطته وعجزه عن تقييم نفسه . ساليري لايحسد موزارت لانه أسمى منه في مدارج الفن ، لقد كان بامكان ساليري أن يتحمل تفوقه بكرامة ، بل يحسده لانه لاشيء أمام موزارت ، ولأن موزارت عبقري ، والموهوب أمام العبقري ـ لاشيء . بهذا السبب قرر بحزم أن يدس له السم .

لقد بنى بوشكين موضوع مسرحيته هذه على اشاعات قوية تتحدث عن موت موزارت (١٧٩١) مسموماً من قبل الموسيقى انطونيو ساليري الذي توفي عام ١٨٢٥ ، والذي قيل إنه اعترف وهو على فراش الموت بمسؤوليته عن موت موزارت مسموماً .

موزارت وساليري

المشهد الاول

(غرفة)

ساليري :

الكل يقول : لاحقيقة على وجه الارض .
غير أن الحقيقة مفقودة حتى في السماء .
وكل هذا ، بالنسبة لي . واضح وضوح السلم الموسيقي البسيط .
ولدت ، ومعي وُلدَ حبّي للفن .
وعندما كنت صبياً ، وكان الأرغن
يدوي عاليا في كنيستنا القديمة ،
كنت أصغي وأصيخ السمع
ـ وانهمرت الدموع العذبة من عيني .
انصرفت عن عبث الصبا مبكراً .
أما العلوم الغريبة على فن الموسيقى ، فقد كانت
كريهة على نفسي . لقد تبرأت منها
بعناد وغطرسة بينما عكفت على
الموسيقى وحدها . صعبة هي الخطوة الاولى
وموحش هو الطريق الاول . لقد تجاوزتُ
كل المصائب المبكرة ، وجعلت من المهنة
القاعدة التي ينتصب فوقها الفن . لقد اصبحت صانعاً : فمنحتُ أصابعي
المرونة الطيعة والتامة .
كما منحت اذني الدقة . وبينما اهملت الاصوات
تأملت الموسيقى ، تأمل الجراح للجثة . لقد وثقت
بالهارموني وثوقي بعلم الجبر . عند ذلك
فقط تجرأت ، وقد تضلّعت بالعلم ،
ان استسلم لنعيم أحلام الابداع .
بدأت أبدع ، ولكن بصمت ، ولكن سراً ،
دون أن أجرؤ على أن أحلم بالمجد .
وفي حالات كثيرة ، بعد أن خلوت مع نفسي
في صومعتي ، يومين ، بل ثلاثة أيام ، ناسياً
النوم والطعام معاً ، ومتذوقاً حماسة
ودموع الالهام ، اقدمت على حرق أعمالي
وراقبت ببر ود كيف كانت أفكاري
والاصوات التي ابتدعتها ، تختفي
متأججة وسط غلالة خفيفة من الدخان .
ماذا أقول؟ عندما ظهر كسليوك[٦]
وكشف لنا عن الأسرار الجديدة
(الاسرار العميقة الساحرة)
الم اطرح جانبا كل ما عرفته سابقاً ،
وكل ما خصصته بحبي ، وكل ما اوليته
حرارة ثقتي ، ثم الم أقتف ، بكل تصميم ،
أثره ، بلا أدنى تذمر ، شأني شأن ذلك
الذي ضل الطريق ، فعمل بنصيحة أول
مستطرق ، فسار في طريق آخر مغاير؟
وبفضل المثابرة الشديدة والقوية
حققت ، أخيراً في الميدان الرحب للفن
مستوى رفيعاً . وابتسم لي المجد ، وفي
قلوب الناس وجدت تجاوباً مع ابداعاتي .
لقد كنت سعيداً : وتمتعت ، بهدوء ،
بابداعي ، وبنجاحي ، ومجدي ، كما تمتعت
كذلك باعمال ونجاحات أصدقائي
ورفاقي في ميدان الفن المدهش .
كلا! لم أعرف في السابق للحسد معنىً
اوه ، ابداً : ـ حتى ولا عندما استطاع
بيتشيني[٧] ان يسحر أسماع الباريسين

البرابرة، ولا حتى عندما سمعت لأول مرة
الاصوات الاولى من افيجينيا.[8]
من كان يجرؤ على القول بان ساليري الأبي
كان يوماً ما حسوداً وضيعاً،
وافعى، يطؤها الناس باقدامهم،
وتقضم، بيأس، الرمل والتراب حيّة؟
لا أحد!.. أما الان - واعترف بنفسي - أني
الان حسود. أنني اشعر بالحسد، واحسد
بقوة، وبألم. - أيتها السماء!
أين هي العدالة عندما يمنح الموهبةُ
المقدسة، عندما تمنح العبقريةُ الخالدة
- لامكافأة لحب متأجج، لتفان،
لجهود مضنية، لمواظبة، لابتهالات
- بل لتنير عقل مجنون، بل عقل
متسكع عاطل؟ اوه موزارت، موزارت! **(يدخل موزارت)**:
أها، ها أنت تراني! لقد قررت أن افاجئك بنكتة فريدة.
ساليري:
أنت هنا! - منذ متى؟
موزارت:
الان توجهت اليك.
ومعي ماأريد عرضه عليك.
غير أني سمعت فجأة، وأنا أمر أمام الحانة، صوت كمان.. كلا، أيها الصديق. ساليري! فانت لم تسمع. قط شيئا بهذا السخف... عازف كمان أعمى يعزف في حانة Voi che Sapete[9].
شيء لايصدق! لم أحتمل، لقد جئتك بعازف الكمان، من أجل أن يعرض عليك فنه. أدخل!
(يدخل شيخ أعمى يحمل آلة كمان) اعزف لنا شيئا لموزارت! (يعزف الأعمى آريا من دون جوان. موزارت يغرب في الضحك.)
ساليري:
وتستطيع أن تضحك؟
موزارت:
آخ، ساليري!
أحقاً أنك لاتشاركني ضحكي؟
ساليري:
لا أرى مايضحك، عندما يأتي دهّان رديْ ويلطخ لي مادونا روفائيل، لاأرى ما يضحك، عندما يدنس مشعوذٌ تافه، اليكيري

بمعارضته هجائياً[10] انصرف، أيها الشيخ.
موزارت:
انتظر: خذ،
واشرب بها نخب صحتي.
(يخرج الشيخ)
أنت، الان، يا ساليري منحرف المزاج. سآتي اليك في وقت آخر.
ساليري:
ماالذي جئتني به؟
موزارت
لاشيء - أبداً، أمر تافه منذ مدة لازمني
ليلاً أرق شديد أرهقني
فطافت في مخيلتي فكرتان أو ثلاث أفكار
جلست اليوم وسجلتها مسودة ساورتني رغبة
سماع رايك حولها اما الان فلست
متفرغا لي
ساليري
آخ موزارت موزارت
متى كنت منشغلا دونك؟ إجلس
هاأنا أصغي
موزات
(يأخذ مقعده خلف البيانو)
تصور.. أياكان
على كل، لأكن أنا - أحدث سناً من الان
عاشقا - لابقوة بل قليلا - مع فتاة حسناء
أو مع صديق، ولنقل معك
أنا مرح.. وفجأة شبح من اشباح القبور
ظلام مفاجيء او شيء من هذا
على كل اسمع
(يعزف)
ساليري
انت جئتني بهذا
واستطعت التوقف في الحانة
والاصغاء الى عازف الكمان الاعمى يالهي
انت ياموزارت تبخس نفسك حقها

مارايك هل اعجبك؟

ساليري

ياله من عمق

يالها من جرأة ويالها من رشاقة!

أنت ياموزارت، اله، غير انك لم تعرف ذلك

أنا اعرف، أنا

موزارت

م - م -م حقا! لربما

غير ان الوهيتي خاوية

ساليري

اسمع فلنتناول الغداء معا

في حانة الأسد الذهبي

موزارت

انا سعيد ولكن أمهلني ريثما اذهب الى البيت

وأخبر زوجتي الاتنتظرني

على الغداء

(يخرج)

ساليري

احذر فساكون في انتظارك

كلا! فليس بمستطاعي ان اقف في وجه

قدري لقد وقع الاختيار من أجل

ان اوقفه - والا فسيشملنا الدمار جميعا،

كلنا نحن كهان الموسيقى وخدمها

لست الوحيد بها اتمتع من مجد شاحب

ماالفائدة، اذا بقي موزارت حيا

وادرك قمما اخرى في سلم المجد؟

فهل سيساعد بذلك على الارتفاع بالفن؟ كلا

فسيعود الفن الى الهبوط حالما سيختفي

ذلك انه لن يترك بيننا من يخلفه

اي نفع فيه؟ إنه اشبه بملاك بري،

حمل الينا عددا من الأغاني السماوية

من أجل ان يحلق بعيدا بعد ان يكون

قد اثار فينا - نحن ابناء الفناء

الرغبات غير الملهمة! وهكذا

فلتختف! وكلما كان ذلك اسرع كان أحسن

هاهو السم تلك الهبة الأخيرة من راعيتي

منذ ثمانية عشر عاما احمله اينما ذهبت

ولطالما بدت لي الحياة منذ ذلك الوقت

جرحا لايطاق، وكثيرا ماجلست

مع العدو غير العابي، على مائدة واحدة

ولم استجب مطلقا لهمس الغواية

رغم اني لست جبانا وعلى الرغم

من أني احس الاهانة بعمق

ورغم اني لااحب الحياة كثيرا لقد

ترددت طويلا كم عذبتني الرغبة

بالموت وماذا يعني ان يموت الانسان

لقد توهمت لربما تحمل لي الحياة

هبات غير متوقعة، من يدري، فربما

تزورني الحماسة والالهام والليالي المفعمة بالابداع

ولربما استطاع هايدن الجديد ابداع

شيء عظيم - فاتمتع به . .

ومثلما احتفلت مع طيف بغيض

لربما، توهمت اعثر على عدو شرير

ان ينزل على من الاعالي المتعجرفة،

اذى شرير، عند ذلك

لن تذهب عبثا ياهبة راعيتي

ولقد كنت محقا! فقد عثرت اخيرا

على عدوي وسحري هايدن

الجديد بكل ماهو مدهش

اما الان فقد حان الوقت! وعليك ان تنتقل

ياموهبة الحب المقدسة اليوم الى كأس الصداقة

المشهد الثاني

(غرفة خاصة في جانه بيانو)

موزارت وساليري يجلسان خلف المائدة

ساليري

ماذا، اراك اليوم مغموما؟

موزارت

أنا؟ ابدا

ساليري

انت، في الحقيقة، ياموزارت، منزعج لسبب ما؟

فالغداء فخم والخمرة عظيمة

اما انت فتصمت وتتجهم

موزارت

اعترف

إن ترتيلتي تثير قلقي

ساليري

وهل تؤلف موسيقى جنائزيه (١١)منذ متى؟

موزارت

منذ زمن ثلاثة اسابيع غير انها صدفة عجيبة الم احدثك بشانها؟

ساليري

أبداً

موزارت

اذن اصغ

قبل ثلاثة اسابيع عدت الى داري
متأخرا. قيل لي أن احدهم
سأل عني. ماذا يريد ـ لاأدري
بقيت افكر طوال الليل ترى من عساه يكون؟
وماذا يريد مني وفي اليوم التالي مربداري
سال عني الرجل في غيابي ايضا
وفي اليوم الثالث كنت اعابث
صغيري في ساحة الدار. نادوني
فخرجت كان هناك رجل مجلل بالسواد،
طلب مني بعد أن حياني باحترام،
ان اكتب له موسيقى صلاة الجناز واختفى.
جلست في الحال، وشرعت بالتاليف
ومنذ ذلك الحين لم يزرني ذلك الرجل المجلل بالسواد.
أما أنا فسعيد لذلك، ذلك أن من دواعي
اسفي أن افارق عملي، رغم أن قطعة
الجناز ـ جاهزة تماماً!
غير أني خلال هذا الوقت...

ساليري:

ماذا؟

موزارت:

يشق علي جداً ان اعترف بذلك..

ساليري:

بماذا؟

موزارت

لم يترك لي الانسان المجلل بالسواد طعما
للراحة، لا ليلاً ولا نهاراً. إنه يلاحقني
حيثما ذهبت، مثل ظلي. خذ الان مثلاً
انه يخيل لي أنه يشاركنا الجلوس
وراء هذه المائدة.

ساليرى:

كفى! أي خوف طفولي هذا؟
ادفع عنك هذه الفكرة التافهة. بومارشيه
قال لي يوما! «اسمع، أيها الاخ ساليري،
اذا ما ساورتك افكار سوداء،
فبادر الى فض زجاجة شمبانيا، •
أو أنصحك باعادة قراءة (زواج فيجارو)».

موزارت:

أجل! لقد كان بومارشيه صديقاً لك.
وانت بالذات الفت «تارارا» (١٢) خصيصا له،
لقد كانت شيئاً عظيماً. لقد كان هناك موتيف واحد..
الجأ الى ترديده، عندما اكون سعيداً...
لا لا لا لا... آخ، هل صحيح، ياساليري،
أن بومارشيه دس السم لشخص ما؟

ساليري:

لا أظن: فقد كان اصفق
من أن يصلح لمثل هذه الحرفة.

موزارت:

حقاً إنه عبقري،
مثلك ومثلي. أما عبقري وشرير ـ
شيئان لايجتمعان. اليس كذلك؟

ساليري:

هل تظن ذلك؟
(يرمي السم في كأس موزارت)
هيا، اشرب،

موزارت:

في صحتك

أيها الصديق، ونخب اتحاد مخلص،
يربط بين موزارت وساليري،
ابني الهارموني.
(يشرب)

ساليري:

مهلاً،
مهلاً، مهلاً!... أنت شربت!.. من دوني؟

موزارت .
(يرمي الفوطة على المائدة)
كفى ، أنا شبعان .
(يتوجه نحو البيانو)
اصغ ، ساليري ،
هذه هي قطعتي الجنائزية
(يعزف)
ساليري :
هذه الدموع
أسكبها لأول مرة: انها مؤلمة ومريحة ،
كما لو أني أنجزت واجباً ثقيلاً ،
كما لو أن مبضعاً قطع من جسمي
عضواً مريضاً! أيها الصديق موزارت ،
لاتلتفت الى هذه الدموع . . . واصل العزف ،
أسرع واملأ روحي بالانغام . . .
موزارت :
لو أن الناس جميعاً استطاعوا ان يتحسسوا
الهارموني بهذه الطريقة! ولكن كلا : لو حصل ذلك
لما كان بامكان العالم أن يوجد ، ولما كان هناك
من ينذر نفسه لتأمين حاجات الحياة اليومية .
ولأوقف الجميع انفسهم للفن الطليق .
قليلون هم أمثالنا ، نحن معشر السعداء العاطلين ،
المستخفين بالمنفعة المبتذلة ،
وكهان ما هو رائع حسب .
اليس كذلك؟ غير أني مريض الآن ،
شيء ما يثقل علي ، ساذهب ، وسأنام .
وداعاً!
ساليري :
الى اللقاء
(لوحده)
سيكون نومك
طويلاً ، ياموزارت! ولكن أيمكن أن يكون محقاً ،
فلا أكون عبقرياً؟ عبقري وشرير
شيئان لا يجتمعان . هراء :
وبوناروتي؟ أم انها حكاية
دهماء بليدة وجاهلة - وأنه لم يكن
قاتلاً ، مبدع الفاتيكان؟

هوامش

١ - انظر : س . م . بتروف ، بوشكين (حياته وادبه) ، ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - الجمهورية العراقية ، ١٩٨١ ، ص ١٠٦

٢ - انظر : جورج لوكاش ، الرواية التأريخية ، ترجمة : الدكتور صالح جواد الكاظم ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٨ ، ص ١٢١ .

٣ - انظر : س . م . بتروف ، بوشكين (حياته وادبه) ص ١٠٨

٤ - المصدر السابق نفسه

٥ - انظر : أي . س . بوشكين - بحث كتبه البر وفسور بلاغوي ونشر ضمن كتاب : تأريخ الادب الروسي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر ، تاليف : أي . ن . سركولوف . المجلد الاول ، الطبعة الثانية ، دار نشر جامعة موسكو ١٩٦٥ ، ص ٥٨٨ (بالروسية)

٦ - كليوك . موسيقار فرنسي ، حظيت موسيقاه باعجاب وتقدير البارسيين خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر .

٧ - بيتشيني . موسيقار إيطالي (١٧٢٨ - ١٨٠٠) . عمل في باريس خلال الفترة (١٧٧٦ - ١٧٨٩) ولقيت اوبرا «رولاند» وغيرها من اعماله الموسيقية ، نجاحاً كبيراً ، الامر الذي ادى الى انقسام الجمهور الباريسي الى فريقين ، فريق يناصر كليوك ، والآخر يتحمس الى بيتشيني .

٨ - الاشارة هنا الى اوبرا «افيجينيا في اوليس» من تأليف كليوك .

٩ - آريا aria كيروبينو من الفصل الثالث في اوبرا موزارت «زواج فيجارو» المستوحاة من مسرحية بومارشيه المعروفة : «زواج فيجارو» .

١٠ - اغلب الظن ان اليكيري هو دانتي اليكيري مؤلف الكوميد ياالالهية .

١١ - REQUIEIM .

١٢ - تارارا . اوبرا من تاليف ساليري . والكلمات لبومارشيه .

١٣ - بوناروتي - ميخائيل انجلو . أشيع انه قتل موديله الجالس أمامه وذلك من اجل تصوير موت السيد المسيح تصويراً حقيقياً .

خوزفينا نكلي
المكسيك

ترجمة: سعيد أحمد حسن

مسرحية كوميدية من فصل واحد

«يوم الأحد يكلف خمس بيزات»

الشخصيات

فيديل: شاب يحب بيرتا
بيرتا
سالوميه مولينا صديقتا بيرتا
تونيا
سيليستينا

خوزفينا، الكاتبة المبدعة في الفولكلور المكسيكي، ولدت عام (١٩١١) في شمال المكسيك من أبوين ميسوري الحال. كانت أمها عازفة على آلة الكمان. وقد هيأت لها تعليماً مناسباً حيث تخرجت في جامعة - نورث كارولاينا بعد دراسة فن الكتابة للمسرح. كتبت - خوزفينا نكلي - خلال وجودها في هذه الجامعة مسرحية «يوم الأحد يكلف خمسة بيزات» واربع مسرحيات اخرى ذات فصل واحد ومسرحيتين كاملتين ذات فصول متعددة وقد ظهرت لها كذلك مسرحيتان لهما صلة بالثوره المكسيكية عام (١٩١٤) وهما «هذه هي الفيللا» و «زوجة المحارب».

وفضلاً عما كانت تكتبه من مسرحيات مختلفة، فقد مارست - خوزفينا - كتابة الشعر والقصص القصيرة ورواية طويلة واحدة.

اما مسرحية «يوم الأحد يكلف خمس بيزات» فهي مسرحية كوميدية جميلة تتمتع بصور فولكلورية مكسيكية تحكي عادات ومشاعر الناس شمال المكسيك وتدور حول قانون مكسيكي قديم يوضح أن «المرأة التي تثير شجاراً في يوم الأحد يحكم عليها بغرامة مقدارها خمس بيزات»[1]. في هذه المسرحية يظهر حب الناس للألوان الزاهية واحترام العقيدة الدينية وبعض الاشياء الممتعة مثل مصارعة الديكة مع ميل لارتداء الملابس التي تجلب نظر كل من يشاهد مثل هذه المسرحيات.

الزمن ـ الوقت الحاضر ـ بعد ظهر يوم الأحد

المنظر ـ ساحة محاطة بالبيوت في مدينة ـ لاس كواترو ميلباس ـ في شمال المكسيك. على يسار الساحة يقع بيت ـ تونيا ـ بشرفته الصغيرة المطلة على المدخل، وفي الخلف جدار قطع الى تصفين ببراعة. يقع بيت ـ بيرتا ـ الى اليسار يزهو بباوبوناقذته ذات المزلاج. وعلى اليمين يوجد زقاق ضيق يتدلى من فوقه فانوس حديدي وهذا الزقاق يشكل المخرج الوحيد الى المدينة. أما الى اليمين فيقع بيت ـ سالوميه ـ طلاء بيت تونيا ـ وردي اللون ولون طلاء بيت ـ سالوميه ـ ازرق بينما رضيت بيرتا ـ ان يكون طلاء بيتها اصفر لايسر الناظر. تتزود البيوت الثلاثة بما تحتاجه من ماء من البئر الكائنة في يسار الوسط.

الوقت عصر يوم الاحد حيث ينعم الناس من ذوي الرصانة بقيلولة مابعد الظهر، لكن ـ فيديل ديوران ـ وهو يظهر من خلال الزقاق كان يحمل بيده قبعة القش وشعر رأسه ملتصق بفعل الماء ويظن انه في غاية الوسامة وبخاصة عندما يقف ليخرج مرآة من جيبه ليعقد منديل رقبته... منديل ارجواني انيق تزينه بقع برتقالية. كان يتهادى باستحياء ثم يستدير مع تكشيرة واسعة ترتسم على وجهه.

تفتح ـ بيرتا ـ الباب، فتاة جميلة ولكنها، وياللأسف، ذات مزاج حاد ربما كان بسبب شعرها الاحمر. كانت ترتدي بدلة قطنية انيقة وحذاء تنس ازرق اللون. كانت يداها مرتكزتين على وركيها اثناء وقوفها وهي تحدق في ـ فيديل ـ

بيرتا: أوه ـ انه انت اذن!

فيديل (يبتسم لها): مساءٌ جميلٌ لك يابيرتا.

بيرتا (تشهق): انه مساء جميل حقاً، لكن الحمقى يضايقونني في مثل هذه الساعة من اليوم.

فيديل (في حيرة): لماذا يابيرتا؟ هل انت غاضبة عليَّ؟

بيرتا (تخاطب السماء): انه يسأل ان كنت غاضبة عليه أيها القديسون في السماء هل هو معدوم الذاكرة الى هذا الحد؟

فيديل (مندهش): ماذا فعلت يابيرتا؟

بيرتا (بسخرية): لاشئ يافيديل، لاشئ وتلك هي المشكلة لكنك اذا جئت الى هذا البيت ثانية فسوف اريك راحة يدي هذه كما اريها لك الان (تصفعه ثم تدخل البيت وتصفق الباب وراءها).

فيديل (يقرع الباب بعنف): افتحي الباب يابيرتا، افتحي الباب! يجب ان اتحدث اليك!

(من الجهة الاخرى، يفتح باب سالوميه فتخرج وبيدها ابريق ماء ثم تذهب الى البئر فتسحب منه الماء. تبلغ الثامنة والعشرين من العمر وقد تركتها السنوات الطويلة وهي تبحث عن زوج، سليطة اللسان).

سالوميه: هذا الشارع يفترض فيه الهدوء.

فيديل (بكره): اهتمي بشؤونك الخاصة ياسالوميه وسوف أهتم بشؤوني. (استأنف قرع الباب ثم اخذ يثغو كمعزى صغيرة تبحث عن امها) بيرتا! بيرتا!

بيرتا (تفتح الباب ثانية): لااريد ان اسمع هذا الضجيج ألا تعرف انه عصر يوم الأحد؟ أليس عندك اعتبارات للناس المحترمين الذين يريدون النوم؟

فيديل: وأنت الا تفكرين بأية اعتبارات نحوي؟

بيرتا: اكثر من واحد، ولكنها ليست حسنة على اية حال.

سالوميه: يمكن ان ادعو هذا شجاراً بين عشاق!

بيرتا: حقاً! (تحدق في فيديل)، أما انا فادعوه صفاقة رجل شرير.

فيديل (بيأس): ولكن ماذا فعلت؟

سالوميه: كانت تحبه امس وسوف تحبه غداً.

بيرتا (تتجه نحو سالوميه): عساي، لو احببته غداً، ان افقد لساني، نعم وعيني واذني ايضاً.

فيديل (يهزها جانباً): اسألك يابيرتا امن الانصاف ان تبتسم أمرأة الى رجل في يوم وتصفع وجهه في يوم آخر؟ وهل هي الطريقة التي تعامل بها الزوجة الموعودة زوج المستقبل؟

سالوميه (تبتسم وتغمز له): يمكنك ان تجد لنفسك عروساً اخرى.

بيرتا (بغضب): لسنا بحاجة الى نصائحك ياسالوميه مولينا، انك تدسين انفك الطويل في شؤون كل الناس.

سالوميه (تلتمع عيناها): وهل هي اهانة لي؟ لي؟

بيرتا: ومن انت لتكوني فوق مستوى الاهانات؟

سالوميه: لن ابقى لاسمع مثل هذه الكلمات!

بيرتا: وهل سألتك أن تتركي راحة البال في بيتك؟

سالوميه: (الى فيديل): انها لاتتمتع حتى بالادب العادي، سوف انصرف!

بيرتا: سنرتاح في غيابك كثيراً.

سالوميه: لو لم يكن هذا اليوم هو يوم الاحد لصفعتك على وجهك.

بيرتا (توبخها بسخرية): سالوميه مولينا العظيمة تخشى غرامة يوم الأحد.

فيديل (يحاول ابداء المساعدة): يمكنكما الشجار غدا حيث لاتفرض الغرامات في ايام الاسبوع الأخرى.

سالوميه: لاتتدخل في هذا النقاش يافيديل ديوران.

فيديل: اذا لم تتركينا فلن اعرف سبب غضب - بيرتا - عليّ (يقفز نحوها) هيا، انصرفي!

سالوميه: (تقفز الى الخلف ثم ترفع رأسها فجأة) حسنٌ، ولكن سيأتي اليوم الذي ترتاح فيه لوجودي (تدخل الى بيتها غاضبة).

فيديل (يتجه نحو بيرتا): والان يابيرتا.

بيرتا (تقاطعه): اما انت ياديكي الجميل فاذهب لتلعب دور المضارب امام - سيليستينا غارسيا - ولاشك فهي ستعجب بك اكثر مني.

فيديل (وهو يضع يده على فمه كمن يشعر بالاثم): اذن هذا هو السبب.

بيرتا (في رواق بيتها): هذا كل مافي الامر، وهو يكفي. لقد رأيتك مرتين تتجول حول الساحة بصحبة - سيليستينا - الليلة الماضية عندما كنت اجلس على احدى المساطب هناك (تدخل في بيتها).

فيديل (يتحدث من خلال الباب المفتوح): كان لقاء ذلك عمل لاغير.

بيرتا (تدخل وبيدها مكنسة ثم تبدأ بكنس الرواق): هاه! اياك ان تذكر مثل هذه العبارات. ان صديقاتي يرددن في سرهن «مسكينة بيرتا وبمثل هذا القلب الرقيق» اتضن انني بلا كرامة؟

فيديل: ولكنك لم تفهمي شيئاً....

بيرتا: انا افهم مايكفي لادراك ان كل شئ قد انتهى بيننا.

فيديل: بيرتا! لاتقولي ذلك انني احبك يابيرتا.

بيرتا: هذا مجرد قول ومع ذلك فانت تدير عينيك نحو اية صغيرة عابرة.

فيديل: سيليستينا هي ابنة - دون نيمفو غارسيا.

بيرتا: سوف تكون ابنة كبير البلد رغماً عني، وعندما تتزوجها سوف تمنحك مهراً عالياً ولن يحتاج الامر الى محاولة فيديل ديوران نقش ابواب الدور وزخرفتها.

فيديل (وقد جرحت كرامته): محاولة؟ ولكني قمت بالنقوش كلها، ألم اعمل بابين جديدين للصالون؟

بيرتا: إيه، بابان صغيران... لايرقيان الى اكثر من ذلك.... (تحرك اطراف اصابعها) وبالتأكيد، لم يكن بابا الكنيسة الكبيرين من عملك على أية حال.

فيديل: ولأي سبب آخر كما تظنين كان حديثي مع سيليستينا؟

بيرتا (تتوقف عن التنظيف): أي اسلوب جديد من الاعذار هذا؛

فيديل: وهذا هو سبب مجيئي للتحدث اليك. اجلسي معي هنا على العتبة قليلاً.

بيرتا (تفاجأ بهذا التصرف اللااخلاقي): لتجعل - سالوميه وتونيا - تقولان انني فتاة حرون تفتقر الى اللياقة؟

فيديل (يفتح مابين اصابعه): للحظة صغيرة فقط لن يشاهدا شيئاً.

بيرتا (تجلس): اسرع في كلامك، واحد، اثنان، ثلاثة.

فيديل: لعلك لاتعلمين ان مدينة - توبوغراند - التي لاتبعد اكثر من ثلاثين كيلومتراً من هنا بصدد انشاء احدى البنايات الخيرية.

بيرتا (تشهق): العالم كله يعرف ذلك.

فيديل: ولكن هل تعلمين ان - دون نيمفو - يقدم النقود سراً لانشاء تلك البناية؟

بيرتا: لماذا؟

فيديل: لقد قطع على نفسه عهداً بان يقدم النقود الى بلدية مدينة - توبوغراند اذا ربح ديكه النزال في مصارعة الديكة. ولقد ربح الديك ذلك النزال وعلى هذا فهو الان يساهم في البناء.

بيرتا (لم تزل غير مقتنعة): وكيف عرفت هذا؟ ترى هل ان - دون نيمفو - اسبغ عليك رعايته كأبن له فجأة فكشف لك اسراره؟

فيديل: حدث في الليلة الماضية ان ذكرت - سيليستينا - هذا الامر، وبقليل من المراوغة والتملق استطعت معرفة القصة كلها.

بيرتا: اذن هذا هو ماكنت تتحدث به اثناء تجوالك في الساحة؟ (تقف) لابد انك تملقت كثيراً للحصول على هذه المعلومات منها.

فيديل (يقف): الاتدركين مايعني كل هذا؟ سوف يحتاجون الى من يقوم بالنقوش على الابواب الجديدة. (يتخذ موقفاً يدل على البهجة متوقعاً منها ان تقول «ولكن كم هو مدهش يافيديل!»)

بيرتا (وهي تدرك جيداً ماكان يتوقعه - فيديل - تشيح بوجهها عنه بسرعة بعد ان اخفت يدها ابتسامة على شفتيها وهي تتحدث بتطلع بريء): انني اتساءل عمن سيختارهم - دون نيمفو - ؟ (ويفرح لاكتشاف مايمكن ان يكون سراً) ربما اختار الاخوة - أوخوا - من مدينة - مونتيري.

فيديل (بخجل): ربما يقع اختياره علي.

بيرتا: انت؟ هاه!

فيديل: ولم لا؟ الست افضل نقاش على الخشب في هذا الوادي؟

بيرتا: هذا ماتقوله انت.

فيديل: سوف يستغرق نقش الابواب ثلاث سنوات وسوف يدفع لي اجره اسبوعية. سيكون هناك مايكفي لشراء جهاز عرسنا ومايحتاجه البيت من قطع اثاث اخرى.

بيرتا: وهل اخبرت - سيليستينا - بكل ذلك؟

فيديل: كلا بالطبع، أيمكن ان تساعد فتاة على شراء جهاز عرس لفتاة اخرى؟ ان هذا هو السبب الذي جعلت فيه الامر يبدو وكأنني

اهتم بها (يبدو مسروراً جداً بفطنته).

بيرتا: لقد تعدى نجاحك حد الكمال، ففي هذا اليوم سوف تعرف الدنيا كلها ان ـ سيليستينا ـ قد نجحت في الاستحواذ على حبيب ـ بيرتا ـ

فيديل: ولكن الدنيا كلها تعرف ان ـ فيديل ديوران ـ الذي هو أنا شخصياً، سوف ينحت تلك الابواب ليشتري جهاز العرس وبيتاً لبيرتا، مليكتي.

بيرتا: بالضبط. الدنيا كلها لاتعرف هذا الشئ العظيم.... (تنفجر غضباً عليه). ولا أنا!

فيديل: وهل ترتابين فيما اقول ياجوهرة حياتي؟

بيرتا: هل يرتاب الأرنب من الافعى؟ وهل ترتاب الشجرة من البرق؟ وهل اشك في انك تردد اكبر الاكاذيب؟ لاتتحدث معي حول الذكاء لانني اصدق ماتراه عيناي. لقد شاهدتك تتغزل بها الليلة الماضية كما شاهدتك الدنيا كلها.

فيديل (وقد بدأ يغضب): اذن هكذا تثقين بي، انا زوجك المرتقب.

بيرتا: كما لو اثق بثعلب جائع.

فيديل: دعيني اتحدث اليك بصراحة ياصغيرتي، بما اننا سوف نتزوج فليس هناك مايدعوني للدخول الى الدير.

بيرتا: ومن قال لك اننا سنتزوج.

فيديل (يتراجع الى الخلف): ولكن لماذا؟.. أنا قلت ذلك.

بيرتا: هل انا كلبة تتعقب اذيالك؟ وهل ينبغي لي ان أذعن لكل رغباتك؟

فيديل (بقوة): انت زوجة المستقبل بالنسبة لي.

بيرتا (تقهقه): انا حقاً؟

فيديل: لقد وافقت امك، وتحدث ابي بالامر ثم قرأ الاعلان عن زواجنا في الكنيسة (يعقد ذراعيه) بارتياح).

بيرتا (تصرخ): افضل الموت من غير اطفال على الزواج بشخص مثلك.

فيديل (يصرخ بصوت اعلى): سوف نتزوج في غضون شهر واحد.

بيرتا: فلتتعفن يدي هذه في ذراعي هذا لو وافقت على قسيمة الزواج.

فيديل: اتقولين انك لن تتزوجيني؟

بيرتا: اقولها بملء فمي، وطاب يومك، (تدخل البيت وتصفق الباب وراءها ثم تفتحها فجأة وتطل منها)، قل هذا الشئ الى تلك الفأرة ذات الانوف الاربعة ـ سيليستينا (تصفق الباب ثانيه).

(يضع فيديل قبعته على رأسه ثم يتجه نحو الزقاق في طريقه الى بيت ـ تونيا ـ يقرع الباب ومن ثم يعبر الزقاق ليطرق باب ـ سالوميه. تخرج الفتاتان بعد فترة وجيزة كانت تونيا أصغر سناً وحجماً من ـ سالوميه وبيرتا ـ وتحمحم على نحو يبعث على الضيق).

سالوميه: مامعنى هذه الضجة؟

تونيا: ماالخبر؟

فيديل: دعوتكما لتكونا شاهدتين على ماأقول. عسى ان يدركني الموت قبل ان يراني احد في هذا الشارع ثانية.

(يثبت قبعته بقوة اكثر على رأسه وبقدر مااستجمع من كرامة سار خلال الزقاق. كانت الفتاتان تحدقان خلفه ثم تحدقان في باب ـ بيرتا ـ ومن ثم في وجه احداهن الاخرى. هزت كل واحدة منهما كتفيها وباتفاق سارتا نحو باب ـ بيرتا ـ وبدأتا الطرق).

سالوميه: بيرتا!

تونيا: بيرتا، اخرجي!

بيرتا (تخرج وبوضوح تحاول منع نفسها من البكاء)

سالوميه: هل فقد ذلك الحبيب الاحمق صوابه؟

تونيا: ماذا حدث؟

بيرتا (تبكي بجد): ان هذا اليوم اشد علي سواداً من جناح الغراب، اوه، سالوميه!

(ترمي ذراعيها حول رقبة الفتاة وتبدأ بالعويل. تحدق تونيا وسالوميه في احداهن الاخرى ثم اخذت تونيا تربت على كتف بيرتا).

تونيا: هل تشاجرت مع ـ فيديل؟

سالوميه: بالطبع تشاجرت معه. ان اي مغفل يمكنه ملاحظة ذلك.

بيرتا: لن يعود، ابداً!

تونيا (تخاطب سالوميه): هل قالت له اي شئ عن سيليستينا؟

سالوميه (تخاطب بيرتا): كان عليك ان تحفظي لسانك في فمك.

بيرتا: لكل فتاة كرامة، ولن تستطيع اية ـ سيليستينا ـ، اخذه مني.

تونيا: ولكن هل اخذته منك حقاً؟

بيرتا (الى تونيا بغضب): اغربي عن وجهي!

سالوميه: ان افضل مايمكنك القيام به هو سؤاله للرجوع اليك.

تونيا (تشير نحو الزقاق): سوف اذهب لاستدعائه.

بيرتا (تتشبث بها): شلت قدماي لو طلبت اليه العودة، لانه سيذكرني اني اضطررت مرة للتوسل اليه ان يتزوجني (تبدأ بالعويل ثانية)وهو الآن على وشك الزواج من ـ سيليستينا ـ (بدأت

توتيا في البكاء معها)

تونيا: لاعليك، فهناك رجال اخرون غيره.

بيرتا: ولكن قلبي متعلق به! ان حياتي تتحطم.

سالوميه (مستغرقة في التفكير): لو جئنا به دون ان يعلم ان - بيرتا هي التي ارسلت في طلبه . . . (كانت تجلس على حافة البئر).

تونيا: المعجزات تحدث في الكنيسة فقط.

سالوميه (تمسك بركبتيها ثم تبدأ بالتأرجح الى الامام والى الخلف): ماذا سنقوله له؟ ماذا سنقول؟

تونيا: حذار ياسالوميه والا سقطت في البئر، وعند ذاك فسوف ندخل في حداد لايمكن معه ان تتزوج - بيرتا - من فيديل.

سالوميه (تشير باصابعها): ان بامكانك السقوط في البئر يا - بيرتا - لان ذلك الشيئ بعيده اليك.

بيرتا (بقوة): لايمكن ان القيّ بنفسي في البئر لأغرق من اجل اي انسان حتى ولو كان - فيديل - نفسه.

تونيا: وما فائدة عودته اذا ماتت - بيرتا؟

سالوميه: انها لمشكلة حقاً. (تذرع المكان جيئته وذهاباً) اذا مت، فسوف لايتزوجك - فيديل، اما اذا لم تموتي فلن يعود. ان الشيئ الوحيد الذي بقي لديك هو ان تموتي عانسة عجوزاً.

تونيا: شيئ فظيع!

بيرتا (تنتحب): لقد تحطمت حياتي، تحطمت تماماً.

سالوميه (بتصميم مفاجئ): لماذا؟ ولماذا تتحطم؟

تونيا (برعب): كانت لدى - سالوميه - فكرة.

بيرتا: لعلك لاتدركين فظاعة ان تفقدي الشخص الذي تعشقين.

سالوميه: انني افكر من اجلك وليس من اجلي. افترضي . . . افترضي انك وقعت في البئر فعلاً.

بيرتا: قلت لك لن افعل ذلك.

سالوميه: ليس فعلياً، ولكن افترضي انه فكر بأنك قد القيت بنفسك في البئر ماذا سيحدث حينذاك؟

بيرتا: تقصدين . . . اتظاهر بذلك؟ لكن ذلك خطيئة سيفرض الكاهن علي عقوبة تكفيرية لعشرة ايام عندما أقوم بالاعتراف في الكنيسة.

سالوميه (تشير بيديها في الهواء): عشرة ايام تكفيرية او البقاء مدى الحياة بلا زواج. وانت! اي شيئ تختارين؟

تونيا: انا سأخبرك بذلك انها ستختار الزوج، والان ماذا ستفعل ساسالوميه؟

سالوميه: اسرعي لايجاد نقاش الخشب هذا. اخبريه ان فضيحة كبيرة حدثت . . . لقد سقطت - بيرتا - في البئر.

تونيا (وقد بدأ خيالها الدراماتيكي يعمل): لانها لم تستطع العيش بدونه . . .

بيرتا: ان اخبرتيه بذلك فسوف اهرش عينيك الاثنتين.

تونيا: حتى في يوم الاحد؟

بيرتا (بتجهم): وفي اي يوم كان.

سالوميه: اخبريه ان - بيرتا - سقطت في البئر وانك تظنين انها تحتضر.

تونيا: هل هذا كل شيئ؟

بيرتا: الا يكفي ذلك؟

سالوميه (وقد سرتها الفكرة): اوه، سيكون مشهداً رائعاً عندما تستلقي - بيرتا - شاحبة الوجه في سريرها وقد انحنى - فيديل - الى جانب ذلك السرير يذرف الدموع السخينة.

بيرتا: اريد ان تعلموا انني فتاة متواضعة.

سالوميه: اذن يمكنك الاستلقاء على الارض (تحدق في تونيا)، وانت لماذا تقفين هكذا؟ هيا، اسرعي!

تونيا (تتجه نحو الزقاق ثم تعود ثانية): ولكن . . . . أين سأذهب؟

سالوميه: الى المكان الذي يذهب اليه العشاق المعذبون . . . . الى الحانه. اتريدين الوقوف هكذا طوال اليوم؟ هيا!

(بعد ان تلهث - تونيا - تتجه نحو الزقاق)

بيرتا: لا استسيغ هذه الفكرة لانه لو عرف انها كانت مجرد حيلة فسوف يغضب اكثر من السابق.

سالوميه: ولكنه اذا لم يعرف الحقيقة حتى يتم الزواج . . . . فما الفرق في ذلك؟

بيرتا: ولكنه سيضربني.

سالوميه: اتركي الأمر حتى الزواج (تتفحص بيرتا)، والان كيف نجعلك تبدين شاحبة؟ هل عندك طحين، طحين الذرة ينفع.

بيرتا: كلا، كلا، لاافعل ذلك.

سالوميه: بيرتا، اعقلي!

بيرتا: لو سقطت في البئر فعلاً، لكانت المسألة مختلفة لكنني لم اسقط فيها.

سالوميه: الا تريدين عودة - فيديل اليك؟ هل تحبينه؟

بيرتا: نعم، احبه لكن لا اتحايل عليه. اذا كان يحب - سيليستينا اكثر مني (بكرم واضح منها) فليتزوجها.

سالوميه (ترد عليها بحماقة): ولكن - تونيا - ذهبت لاحضاره وهو اذا حضر ورآك على قيد الحياة سليمة فسوف يستشيط غضباً اكثر من السابق.

بيرتا (بقوة): انها هي فكرتك وبامكانك الخروج من المأزق بافضل

طريقة ممكنة وعلى اية حال فان ـ فيديل لن يراني مستلقية على السرير أو على الارض أو في اي مكان آخر.

سالوميه: اذن، بقي شئ واحد يمكن القيام به.

بيرتا: وما هو؟

سالوميه: ان تدخلي البيت فاخبره انك في حال من المرض يتعذر معه اللقاء به.

بيرتا: سيكون ذلك عذراً كالاعذار الاخرى.

سالوميه: كيف؟ فهو اذا اكتشف الحيلة سيلومني كثيراً وسوف تتظاهرين ان لاعلم لك بكل مايحدث، اما أنا فلن أعير اهتماماً لغضبه لانني لااريد الزواج منه.

بيرتا (بحماسة وفرح): وعند ذاك فلن يغضب مني، أليس كذلك؟ اقصد اذا عرف ان لاصلة لي بالموضوع، وهكذا وفي الوقت نفسه لن اتعرض الى التكفير عن خطيئتي، أليس كذلك؟

سالوميه: ولاحتى عقوبة ليوم واحد. لابد ان ـ تونيا ـ قد وجدته الآن (تذهب الى الزقاق للاستقصاء) ها هما قادمان... ان ـ فيديل ـ يركض امامها على مسافة عدة بيوت.

بيرتا (بفرح): اذن يحبني!

سالوميه: هيا ادخلي البيت وبامكانك اختلاس النظر من خلال النافذة، هيا!

بيرتا (لاتزال في الرواق): يجب ان لايغيب عن بالك، اذا غضب فالفكرة هي فكرتك.

سالوميه (تشبك يديها): ويالها من فكرة رائعة!

(تختفي ـ بيرتا ـ داخل الدار، اما ـ سالوميه ـ فهي بعد ان تلفتت حواليها اندفعت الى رواق بيتها ثم جلست والقت شالها على وجهها وبدأت بالانين عالياً وهي تؤرجح جسمها الى الامام والى الخلف. بعد فترة وجيزة يندفع ـ فيديل ـ من خلال الزقاق منقطع النفس ويقف عندما يرى سالوميه)

فيديل (يلهث): بيرتا!

سالوميه (وقد بدأ انينها يعلو): حبيبتي المسكينة، حبيبتي. كانت شابة.

فيديل (بيأس): هل... هل ماتت؟

سالوميه (تعول): ستكون اجمل جسد ميت، حبيبتي! حبيبتي المسكينة. (ظهرت تونيا من خلال الزقاق مرهقة متقطعة الانفاس) تونيا تنظر حواليها بدهشة): ماذا؟ أين بيرتا؟ هل دخلت البيت؟

سالوميه (بنبرة طبيعيه): طبعاً ادخلت البيت ايتها الحمقاء. ألم تسقط في البئر؟ (تتذكر فيديل)، ياللمسكينة.

تونيا (بارتباك): وهل القت بنفسها في البئر حقاً؟ ظننت انها سقطت فيه قضاءً وقدراً.

سالوميه (بتجهم): اتريدين ان تقولي هذا الشئ بنفسك أم انا الذي سأقوله؟ (تعول) لن يمكنها الخروج الى الساحة ابداً... حبيبتي بيرتا.

(فيديل يدير نظره من ـ تونيا ـ التي لم تعرف تماماً تفاصيل القصة الى سالوميه التي تقوم بدور رائع في الحداد الذي يتطلبه الموقف)

فيديل: اين هي؟ اريد ان اراها.

تونيا (تستفيق من غشيتها): انها هنا، هل قلت انها في سريرها أو على الأرض ياسالوميه؟

سالوميه (تحول بينها وبين باب ـ بيرتا): لعلك لاتريد رؤيتها الآن فانت تعلم كيف يبدو الناس بعد غرقهم.

تونيا: ولكن من المفروض ان يراها... ذلك السبب الذي ارسلت....

سالوميه (تمعن النظر فيها): عزيزتي تونيا، اظن انك تريدين مني ان اتحدث عن كل شئ. فمن المؤكد انني كنت هنا ولست انت.

فيديل (ينفجر غضباً): اخبريني بحق القديسين، هل ماتت؟

سالوميه (تفكر): حسن... ليس بالضبط.

فيديل: تقصدين.... تقصدين ان هناك أملاً.

سالوميه: اقول انه كان هناك أمل كبير.

فيديل (يخلع قبعته ويمسح وجهه): ماذا يمكن ان أفعل؟ أوه، لو استطيع رؤيتها فقط.

سالوميه: الافضل ان تذهب الى الكنيسة لتوقد شمعة للعذراء وتسألها الصفح لانك اغضبت ـ بيرتا... فربما استقامت الأمور.

فيديل: هل تظنين انها ستشفى حالاً؟

سالوميه: بسرعة تثير فيك الدهشة.

فيديل: سأذهب لايقاد الشمعة حالاً.

(عندما يستدير للانصراف، تظهر ـ سيليستينا غارسيا ـ كانت تضاهي ـ بيرتا ـ مزاجاً حاداً بمزاج على الدوام، وقد جاءت اليوم في غاية الاستعداد للشجار. دفعت الاشخاص الثلاثة ومرت من بينهم وكأنهم غير موجودين ثم ذهبت الى باب ـ بيرتا ـ واخذت تطرق عليه).

سيليستينا: اتحداك ان تخرجي من البيت لتقولي عن ـ سيليستينا ـ انها فأرة باربعة انوف أمامها.

سالوميه (تحاول دفع ـ فيديل ـ الى الزقاق): من الافضل ان تسرع الى الكنيسة.

فيديل (يندفع من جانبها نحو ـ سيليستينا): كيف تجرؤين على التحدث بهذا الشكل الى مخلوقة بائسة غريقة؟

سالوميه (الى سيليستينا): لم لاتنصرفين من هنا؟ لسنا بحاجة اليك هنا

سيليستينا: اذن تتظاهر انها غريقة إيه؟ أهذا هو عذرها الجبان؟

بيرتا (من خلال النافذة): من يجرؤ على وصف - بيرتا كانتو - بالجبن؟

سيليستينا: انت تعرفين جيداً من يصفك بذلك انا ابنة - دون نيمفو غارسيا.

تونيا: إيه سالوميه سوف يعرف - فيديل - ان بيوتا تغرق - لم تغرق أبداً.

فيديل (وهو يسترق السمع الى هذا النقاش بدهشة وارتياب يلتفت الآن نحو بيت - بيرتا - بغضب فظيع): ليست غريقة، ايه؟ اذن كانت تلك مجرد حيلة لعودتي ايه؟ لقد انتهيت من حيلك، اتسمعين؟ منها كلها!

بيرتا (من خلال النافذة): ابق حيث أنت حتى اخرج (تختفي عن النظر).

فيديل (يلتفت نحو سالوميه): انني اعرف دورك في كل هذا.

سالوميه: لكن الاكثر حماقة هو من تنطلي عليه حيل المرأة ومكرها.

سيليستينا: ما أنا وهذه الحيل فالمرأة لايمكن ان تشتمني!

بيرتا (تخرج من الباب): اسكتي ياسليستينا غارسيا لانني سأعود اليك بعد لحظة أما انت يافيديل ديوران....

فيديل (بغضب عاصف): أما عني فقد نفضت يدي من كل النساء. لن تراني الدنيا كلها لانني سأدخل الدير لأنقش هناك مايمكنني من أبواب فهل تسمعينني يابرتا كانتو؟

بيرتا (تضع يديها على أذنيها): ولماذا اهتم بهذه الاصوات واك... واك... واك!

فيديل: هيه تحسبني بطة! وداعاً (يسير ببطء مجروح الكرامة)

سيليستينا (تمسك، برتا، من كتفيها وتهزها): اسألك ثانية، هل قلت عني انني فأرة بأربعة انوف؟

بيرتا: نعم قلت ذلك وسوف اردد ذلك بسرور بالغ، انت فأرة بأربعة انوف وضفدعة بثلاث أرجل!

سيليستينا: لقد حسبتك على الدوام صديقة لي... ايتها القطة ذات المخالب الوردية

بيرتا: وكنت دائمة الثقة بك... ياسارقة الأزواج الماكرة.

(ترفع يدها لتصفع - سليستينا - فتمسكها - سالوميه)

سالوميه: انه يوم الاحد يابيرتا وكما تعلمين ان يوم الاحد يكلف خمس بيزات

تونيا: اذا كان عليك ان تدفعي غرامة لقيامك بالشجار على حساب فقدك - فيديل - سيكون الامر فظيعاً.

(تحدق - بيرتا وسليستينا - في وجه احداهن الاخرى ومن ثم بدأت كل واحدة في تدوير الأخرى حول نفسها ببطء وهما يتقاذفان الشتائم)

سيليستينا: ان كرامتي هي التي تدفعني للشجار وإلا لكنت انتظر حتى يوم غد.

بيرتا: لو كانت لدي خمس بيزات يمكنني الاستغناء عنها لقطعت لسانك السائب هذا.... تاركه جذوره المعلقة فقط.

سيليستينا: انني ازدري مثل هذه الكلمات النابية!

بيرتا: اما انت... فيا آكلة الجبن العفن...

(تقفزان على احداهما الاخرى لكنهما تتذكران عقوبة يوم الاحد في الوقت المناسب فتتراجعان. ومرة اخرى تبدآن بلف احداهما الاخرى مع تغطية على وجه كل منهما. اما - سالوميه - فتشبك يديها وتتساءل)

سالوميه: هل انتما حقاً تصران على النزال في هذا اليوم؟

سيلستينا: ولأي شئ آخر جئت الى هنا كما تظنين؟

بيرتا: لقد اصبحت الأهانات أبعد مما يمكن ايقافها.

سالوميه: ان مايقف حائلاً هو مبلغ البيزات الخمسة للغرامة.

تونيا: وهو مبلغ كبير بالتأكيد.

سالوميه: ان الشئ الوحيد الذي يجب القيام به هو لعبة الاصابع.

سيلستينا: ماذا؟

بيرتا: ايه؟

سالوميه: بالضبط. ذلك يعني ان كل واحدة منكما اذا اخطأت التخمين في المرحلة الاولى تدفع الغرامة. وهكذا بامكانكما النزال كما يحلو لكما.

تونيا (باعجاب يشوبه الخوف): حسن ياسالوميه انك بحق صاحبة افكار جمة.

سيليستينا (بارتياب): يالها من مجازفة كبيرة!

بيرتا (تهز كتفيها): لعلك تخشين المجازفة

سيلستينا: أنا لااخشى شيئاً لكن اريد ان تكون - تونيا - هي الحكم لأن - سالوميه غاية في المكر.

بيرتا: حسن، اذا كان الأمر كذلك - فسالوميه - يجب ان تقف خلفك منعاً للغش. أنا لا أثق بك اكثر من فأرة تؤتمن على قطعة لحم.

سيلستينا (تسحب قبضة يدها ثم تقلب الأمر تفكيراً وتتحدث باسلوب بائس): حسن جداً.

(تقف - سليستينا وبيرتا - في مواجهة احداهما الاخرى بينما تقف - تونيا - بينهما في الرواق أما - سالوميه - فتقف خلف - سيلستينا)

تونيا (تبدو متوترة الأعصاب قليلاً لشرف التحكيم الذي اسبغ عليها

ثم تصيح):
الـذراعـان خلف الظهر (تضع كل فتاة ذراعيها خلف ظهرها)، (والآن، بعـد ان اسقـط يدي، سوف تبـدأ ـ بيرتـا ـ بالتخمين أولاً وعند ذاك تخرج ـ سيليستينا ـ اصابعها الى الأمام. الفتاة التي تحرز عدد الأصابـع مرتـين هي الفـائـزة. هل انتـما مستعدتان؟ (يومئان برأسيهما) سوف اسقط يدي.)
سالوميه: ضعي اصابعك أمام تخمينات ـ بيرتا ـ لانريد غشاً ياسليستينا!
سلستينا (مقطبة الجبين) حسن (تختار أصبعين فتخفيهما وراءها وعنـدمـا تلاحـظ سالـوميـه ذلـك الشيْ ترفـع ذراعهـا من خلف ـ سيلستينا ـ باصبعين منفرجين تفتحهما وتغلقهما على شكل مقص. تقطب ـ بيرتا ـ جبينها قليلاً وهي ترى هذه الأشارة اما ـ سيلستينا ـ وهي ترى كل هذا تستـديـر فجأة وتلقي نظـرة على ـ سالوميه ـ التي تكشـر بسـرعـة فتتظاهر انها تلوح الى ـ بيرتا ـ ثم تتجه ـ سليستينا ـ نحو ـ تونيا)
بيرتا: حسن
سيلستينا (تخمن عدداً قبل ان تمد ـ بيرتا ـ ذراعها الى الأمام): ثلاثة!
(ترفع ـ بيرتا ـ اصبعاً واحداً على نحويدل على الانتصار. اما ـ سيلستينا ـ وهي ترم على شفتها تبدأ في تحريك ذراعها الى الامام في حين رفعت ـ سالوميه ـ بقصد الأشارة الى ـ بيرتا ـ اصابعها الخمسة مفتوحة ولم تلاحظ حتى فترة متأخرة ان ـ سيليستينا ـ قد استدارت فجأة لمراقبتها)
سليستينا (تصرخ): انا من يغش اذن ها؟ (واثناء ذلك وجهت الى خد ـ سالوميه ـ لطمة مدوية. وبعد لحظة تشايكت الفتاتان في قتال عاصف صاخب بينما تماسكت ـ تونيا وبيرتا وقد تملكتهما الدهشة ثم اعلنتا عن فترة زمنية مناسبة. يجب ان يفهم ان مايدور الان هونزال بالـرفس وجـز الشعـر والمهـارشـة لادخل لأي رجل أو اي مظهر آخر فيـه. كان مسألـة اعتـداد بالنفس مثيرة وعلى هذا فان الاثنتين لم تكـونـا تحاولان بتر عضـو من جسم احـداهما الأخـرى انهـما وبكل بسـاطـة تحاولان ارضـاء نزواتها ليس غير. أما النتيجة النهائية فقد حانت عنـدمـا طرحت ـ سيلستينـا الفتـاة الأخـرى سالـوميـه ارضاً وجلست عليها)
سيلستينا (تتنفس بصعوبة): هكذا ان هذا حقاً يساوي بيزات خمسة.
تونيـا: عليـك ان تدفعي المبلغ ولاشـك ان ـ دون نيمفـو ـ سيكون غاضبـاً عليـك ـ سيلستينـا (وهي تنهض على قدميهـا): والآن لايمكنني النـزال اكثـر من هذا لكنني اعـدك يابيرتا انني سوف اعود يوم الثلاثاء القادم لأقضي عليك.
بيرتا (تشهق) اذا استطعت ذلك.
سيلستينا (محذرة): ولن تفر من غرامة يوم الثلاثاء.
بيرتا: تعالي في اي يوم تشاءين سأكون على اتم الأستعداد للقائك.
تونيا (الى سيلستينا): يجب ان تخجلي من النزوع الى الشجار.
تونيا (الى سيليستينا: ومن أنت حتى تتحدثي الي؟ (تضرب بقدمها قدم تونيـا التي تقفـز وتلوذ وراء بيرتـا)، طابـجومكن أيتهـا الأرانب الصغيرة الشجاعة!
(تتهـادى في حركتهـا تحاول السـير بوثوق قدر ماتستطيع، ولكن عنـدمـا اوشكت على دخـول الـزقـاق شعرت بوخز حاد من الألم مما اضطرهـا على القفـز من الأرض وفي هذه اللحظـة الزقاق شعرت بوخـز حاد من الألم مما اضطـرهـا على القفـز من الأرض وفي هذه اللحظة استجمعت ـ سالوميه ـ ماتملك من قوة ونهضت ببطء وبعد ان وقفت على قدميهـا القت نظـرة على ـ بيرتـا وتونيا ـ كما لو كانت تفكر ان غليانها ذلك قد ادخل السرور كثيراً على قلبيهما)
سالوميه (بغضب مكبوت): ياصديقتي العزيزتين.
تونيا (خائفة): والآن ياسالوميه.....
سالـوميـه (تصـرخ): لاتتحدثا إلي كلاكما! (تنهض لتتجه الى باب بيتهـا)، عنـدمـا احتـاج الى طلب العون هل تقدمان لي ذلك العون؟ كلا! انكما تنتظران فقط... كلاكما!
تونيا: ماذا ستفعلين؟
سالوميه: سأنتظر أحد ايام الأسبوع الأخرى لاقضي عليكما كليكما في الحال. كل واحدة (تسحب نفساً عميقاً) بيد واحدة (كانت على وشك السقوط على عتبة دارها).
بيرتا (بشجاعة كاذبة): ومن يخشاها؟
تونيا: انا. ان سالوميه تتمتع بقوة هائلة. انها خطأئك يابيرتا، فلولم تصابي بالجنون من اجل ـ فيدبل ـ لما حدث الذي حدث.
بيرتا (ترد عليها بعنف): ابعدي ـ فيديل ـ عن هذا الموضوع.
تونيا (بدأت تبكي): عندما تطرحني ـ سالوميه ـ أرضاً سيكون ذلك خطأك ايضاً.
بيرتا: كفي نحيباً.
تونيا: لست مقاتلة ماهرة ولكن سأخبر ـ فيديل ـ عن حقيقة كونك لم تلقي بنفسك في البئر من أجل عودته اليك.
بيرتا: قولي ذلك الى ـ فيديل ـ وعند ذاك سأرميك داخل البئر.
تونيـا: ليس لديـك من الشجـاعـة حتى لالقاء طفل صغير في البئر

عندما تكونين في موضع الأختبار.

بيرتا: انصرفي، انصرفي، من هنا! (تضرب بقدمها قدم - تونيا فتخاف الفتاة ثم تحمحم وتدخل بيتها. تتعقبها - بيرتا - بنظراتها ثم تشهق وتذهب بعد ذلك للجلوس على حافة البئر تتصرف كأنها طفلة اخبرت ان من غير اللائق ان تبكي الفتيات الصغيرات ولذا وجدت نفسها بحاجة ماسة لفيديل في هذه اللحظة تماماً يظهر - فيديل - من الزقاق)

فيديل (كالمعزى التائهة) بيرتا.

(بيرتا تقوم بنصف قفزة ثم تتظاهر انها لم تسمعه). فيديل (يتقدم بحذر دون ان يرفع بصره عن ظهر - بيرتا - المتجمد ينعطف الى الخلف لمحاذاة بيت - بيرتا - ومن ثم يستدير نحوها): بيرتا!

بيرتا (تشهق): ماذا؟

فيديل (يستدير حول البئر): هل تبكين يابيرتا؟

بيرتا (بعناد): كلا.

فيديل (يجلس الى جانبها): نعم، أنت تبكين. انني ارى ذلك.

بيرتا: اذا كنت ترى ذلك، فلم السؤال اذن؟

فيديل: انا آسف لما حدث بيننا يابيرتا.

بيرتا: حقاً؟

فيديل: وهل أنت آسفة على ذلك؟

بيرتا: كلا!

فيديل: كنت اتمنى لو تأسفين على ذلك لأنه... هل تعرفين من رأيت في الساحة؟

بيرتا: الجد الشيطان.

فيديل: دون نيمفو شخصياً.

بيرتا: وربما رايت - سيلستينا - ايضاً.

فيديل (يحاول ترضيتها): بيرتا، انت تعلمين انني لا أهتم بلقاء - سليستينا - مرة اخرى (يسحب منديلاً يقدمه اليها)، خذي، امسحي به وجهك.

بيرتا: عندي منديلي الخاص (ومع ذلك فهي تأخذه وتمسح به عينيها ثم تتمخط به)

فيديل: يقول - دون نيمفو - ان بأمكاني نقش ابواب البناية الكبيرة لكنه يطلب مني الأن ان انتقل الى - توبو غراند - للقيام بذلك.

بيرتا (بعد ان انتعشت آمالها): تقصد... ان تغادر المدينة؟

فيديل: واتساءل ما اذا كان بامكاننا الزواج غداً وان كان ذلك مفاجئاً لك يابيرتا، ولكن فكري فقط كم انتظرت للقيام بمثل هذه النقوش.

بيرتا: تقول غداً (توجه بصرها نحو بيت سالوميه)، لاشك انهما سيشعران بحرج كبير للقيام بأي شئ غداً.

فيديل (وهو اكثر قلقاً حول خططه من ان يسمع ماتقوله): بالطبع أعلم ان ليس بمقدورك الصفح عني...

بيرتا: فيديل، أريدك ان تفهم اني اذا تزوجتك غداً... فسوف تغادر المدينة غداً إيه؟

فيديل: نعم، لابد ان اكون في - توبو غراند - يوم الثلاثاء القادم.

بيرتا: اتمنى لو تدرك الشئ العظيم الذي اسديته لك. ليس بامكان أي فتاة مثلي ان تصفح بمثل هذه السهولة.

فيديل: حقاً انا اعرف ذلك يابيرتا.

بيرتا: هل انت متأكد اننا سنغادر غداً؟

فيديل: تماماً.

بيرتا: حسن، سأتزوجك.

فيديل (يفرح): بيرتا! (ينحني لتقبيلها فتنهض بسرعة)

بيرتا: لحظة ارجوك اننا غير متزوجين لحد الأن اتظن انني مثل أية فتاة اخرى يمكنك تقبيلها... مثل تلك (تشير باصابعها).

فيديل (بخجل وتواضع): لقد ظننت... فقط هذه المرة...

بيرتا (تفكر بجد): حسن، ربما... هذه المرة فقط... يمكنك تقبيل يدي اذن. (وهو يقبلها)

تسدل الستارة

15 International One - Act Plays

3rd Printing... September 1982

Published by - Washington Squave Press

مَسرحيّة الفصل الواحد الانكليزيّة

جون هامبدن
John Hampden

ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة

جرت العادة في ايامنا هذه ان يبدأ الكاتب الذي يعني بالمقتطفات بالاعتذار على نحو ملائم. اذ لا بد له ان يبرر دعواه الجريئة لأن صناعة الكتب اصبحت يسيرة المأخذ بحيث انضافت مرارة جديدة الى التفجع القديم. ربما لم يعد جامع المسرحيات عرضة للشبهة كما هي الحال مع جامع القصائد، فمنذ اجتاح جي. ديلوماريوت العالم الدرامي الهاوي، في سنة ١٩٢٤ بالمجموعة الانكليزية الاولى للمسرحيات ذوات الفصل الواحد، اخذ العديدون من المحررين يقتفون خطاه.

مهما يكن من أمر ظلت المجموعات كلها عرضة للتحديات القاسية المفروضة عليها الى يومنا هذا. معظمها موظفة للمدارس بالدرجة الاولى، وبعضها للفرق النسوية فقط وغيرها للاطفال. كما حددت مجموعات اخرى بفترة زمنية معينة، او اقتصرت على الاعمال غير المنشورة. ان المجلد الراهن بمحرره الذي يعي تهوره، هو اول محاولة لرصد مجموعة من المسرحيات ذوات الفصل الواحد تغطي المسرحيات الانكليزية والويلزية والسكوجية والارلندية

Twenty-Four One-Act Plays

Including Hands Across the Sea Noel Coward
Sweeney Agonistes T S Eliot
Mr Sampson Charles Lee
The Bespoke Overcoat Wolf Mankowitz
A Pound on Demand Sean O'Casey
Riders to the Sea J M Synge
The Dreaming of the Bones W B Yeats

جرى اختيارها لتميزها وتنوعها لكي تمثل قدر الاستطاعة آثار هذا القرن الفنية.

ان عقبات حقوق النشر الكأداء هي المسئولة عن خيبة الأمل في عدم تمثيل الكتاب تمثيلاً صادقاً، قد يجادل احدنا بان هذا المجلد كان ينبغي له ان يبدأ بصفحات بيض مخصصة لباري وغولسورثي وبيتروبرنارد شو، او لواحد او لاثنين آخرين. ومع هذا الغياب الملحوظ والتحدي الضروري لعدد من الدعوات، فان ما تجمع من المسرحيات ذوات الفصل يتميز عن تغطية اية فترة سابقة من ادبنا الدرامي.

لا لأن المسرحية ذات الفصل الواحد شيء جديد. ذلك ان كتابات المؤلفين المجهولين لمسرحيات الاسرار من اضراب (ايفريمان) و (فصل اضافي للشباب) و (العالم والطفل) قد برهنت منذ عهد سحيق على ما بلغته من اوج شاهق، ومن ثم كانت ضرورية لا غنى عنها بالقياس الى الممثلين الجوالين على مدى قرون من الزمن، كما ان الدراما الفولكلورية كانت تجد لها مكاناً فيها، هذا فضلاً عن ان الممثلين في فرقة تشبنغ كامبدن الصامتة، مازالوا يتنقلون من مكان الى غيره، تحدوهم كوميديا ذات فصل واحد تستمد عطاءها من شعائر الاخصاب والضحايا البشرية التي تعود الى ماضي ماقبل التاريخ بما فيه من قتامة، اعتماداً منا على التقاليد الشفوية المتغيرة، التي لا تعرف الانقطاع. ولكن الدراما الانكليزية اصبحت حرفية بأسرها اثناء القرن السادس عشر، الامر الذي افادها فائدة عظيمة، على هذا الوجه او ذاك، الا ان المسرحية ذات الفصل الواحد تأخذ مكانها بحرية فقط، في المسرح المحترف. اما القرن السابع عشر فقد ازاحها من المسرح تماماً. ومع ان القرن الثامن عشر استرجعها في سيل من المسرحيات الساخرة و (الفارصية) ولكنها تدنت في قيمتها، حتى اقبل القرن التاسع عشر فاعترف بالمسرحية ذات الفصل الواحد في الاداء الشائن المتمثل في (التمهيد المسرحي) بينما ماعقب ذلك تبعثر في المقاعد الامامية. اما شكلها الفني فقد بدا محكوماً عليه بالانقراض، لو لا ظهور حركة (الذخيرة)[1] المسرحية، التي رفدتها بحياة جديدة، وكانت هذه الحركة جزءاً من النهضة الدرامية العظيمة.

هذا امر مفهوم، وسبب ذلك يعود جزئياً الى ان (الاعلان المكرر) الذي يطالب الجمهور المسرحي بالشيء الكثير، ليس له ذلك التأثير في الرأي العام، كما هي الحال بالقياس الى المسرحية ذات الفصول المتعددة (شأنها في ذلك شأن مجلد من القصص القصيرة في مكتبة جوالة) ومن ثم فان المسرح التجاري لن يتقبل المسرحية ذات الفصل الواحد، المسألة مختلفة مع افراد الجمهور المتحمسين، الذين لا يعنون كثيراً بشباك التذاكر. ان التحديدات الفنية للمسرحية ذات الفصل الواحد تماثل تحديدات القصة القصيرة في مقارنتها بالرواية او السوناتا بالقصيدة الغنائية، ان القصر في هذه الاصناف لا يعني الوهن او الضعف. الا مكانات الفنية عظيمة جداً، وهذا المجلد وحده كفيل بتبيان ذلك، اما المصاعب التقنية فليست اقل من المصاعب التي تصور المسرحية ذات الفصول المتعددة كما هو ظاهر الأمر. المسرحية ذات الفصل الواحد تسلم من العرض المبتسر والحوار المسهب او عدم التأكد الجزئي من الهدف المنشود كما هي الحال مع المسرحية متعددة الفصول. ان معالجتها لحدث ما او لوضعية ما دون ان يكون لها المجال لتطوير الشخصية في الفصل المسرحي تضطرها الى ان تكون ذات نكهة مناخية خاصة في تكوينها وتتطلب براعة اكبر في عرض الحدث والشخصية واشد الاقتصاد. وفي الوقت نفسه فان التمرينات التي تجري على المسرحية ذات الفصل الواحد اسهل اجراء وتكاليفها بالنسبة للمسرح اقل، كما ان في هذه المسرحية تنوعاً يتلاءم مع الجهد المبذول اكثر من المسرحية متعددة الفصول. ومن ثم فالشكل الاقصر له جاذبية بيِّنة بالنسبة لكتاب المسرح والممثلين والمنتجين والمخرجين اصحاب الدخول المحدودة الذين يبذلون جهودهم ويجربون مناهج جديدة عن وعي. ان مثل هذه التجربة كانت حيوية بالقياس الى (الدراما الجديدة) في تسعينات القرن المنصرم، لانها استطاعت ان تعيد الصلة بين مسرحنا والثقافة والحياة المعاصرة، بعد التدهور المديد الذي اصاب هذا المسرح. والنهضة التي اعادت مسرح الذخائر الى الوجود، هي التي تسببت في انبثاق الظروف التي ازدهرت فيها المسرحية ذات الفصل الواحد.

اول مسرح للذخائر تأسس سنة ١٩٠٤ في دبلن باسم (مسرح الآبي) وهويمثل الطليعة في العالم الناطق بالانكليزية. وبناية المسرح هدية من الانسة أي. إي. ف هورنيمن قدمتها الى المسرح الادبي الارلندي للهواة. الذي اسسه ييتز والليدي غريغوري واخرون سنة ١٨٩٩. بينما وضع الاسس ل (دراما

الافكار) في لندن كل من جي. ت غراين وغرانفيل ـ باركر ووليم ارتشر شو وجون غالسورذي. كما تبنى (مسرح الأبي) (الدراما الفوكلورية) في دبلن. تميز قادة هذا المسرح بفائدة سامية تمثلت في العمل بين اوساط شعب فلاح، كان افراده ينطقون بالشعر طوال حياتهم، على الضد من المسيو جوردان[1]، دون ان يعرفوا ذلك، وهذه فائدة اعترف بها جي. م سنج في مقدمته المبدعة لمسرحية (فتى العالم الغربي المدلل) ومن هنا استجدت خصوبة طبيعة اللغة الخاصة، وخاصية الشخصية القوية، وجبروت الاخلاص العاطفي وهي الامور التي تتميز بها مسرحيتا (طلوع القمر) و(الراكبون الى البحر) اللتان تتفردان بـ (الجودة) وكلتاهما ارلندية صميمة. اما (الراكبون الى البحر) ففيها شمولية الفن العظيم، وهي من فرائد ادبنا المسرحي.

وفي هذا المجلد يمثل دراميان ارلنديان آخران، مع انهما لاينتسبان الى (مسرح الأبي) ولو ان مسرحيات اللورد نساني الاوائل قد عرضت هناك. كما ان سنت جون ايرفن (الذي هو من اولستر) ادار ذلك المسرح لمدة قصيرة. ومنذ الحرب (الاولى) هيمنت المسرحية ذات الفصول المتعددة على الدراما الارلندية. ولعل سبب ذلك ان مسرح (الأبي) وجد خشبته ممتدة من برودوي الى شارع شافتزبري.

اما مسرح الذخائر في مانتشستر فقد اسسته (الملكة) هورنيمن في سنة ١٩٠٧. وقد استطاع ان يجتذب نحوه نخبة من الكتاب الدراميين والممثلين.

وفي لفربول تم افتتاح دار للعرض المسرحي في سنة ١٩١١. وفي لانكشير ولدت مسرحية الذخائر الانكليزية النموذجية من طريق (بيت الدمية) انطلاقاً من مسرحية (اصلاحية الاحداث) وهي مسرحية افكار، تتناول الطبقة المتوسطة المتدنية والطبقة العاملة. ان لهجة لانكشير وشخصيتها اخصبتا مسرحها بغنىً يأتي بالمرتبة الثانية بالقياس الى ارلندة، وانجازاتها الرائعة تتمثل في المسرحيات اللانكشيرية، واهميتها تتخطى محليتها. وهنا نالت المسرحية ذات الفصل الواحد مرتبة مرموقه، بتطويرها للقيمة الفنية، وامساكها بتلابيب الواقع، كما هي الحال في دبلن، الامر الذي لم يتحقق لها منذ العهد التيودوري.

ان مسرحية (هندل ينيقظ) ـ ١٩١٢ ـ هي اول مسرحية انكليزية استطاعت ان تكتسب جمهوراً عالمياً، ولكن ستانلي هوتن، شأنه شأن جي. م سنج، آتته المنية وهو في مقتبل شبابه. انه يظهر في افضل مزاياه في كوميديا ومأساة، وكل منها ذات فصل واحد وهما (الاعزاء الراحلون) و (سيد الدار). وقد استمدتا عطاءهما من الملاحظة الذكية لحياة لانكشير. اما هارولد برغهاوس فقد اظهر لنا تعلقه بالمسرحية ذات الفصل الواحد وشمولية اختياره للموضوع المطروح وحسن الاعداد. انه لم يبز مسرحيته (اشبه بالموحش) و (سعر الفحم). ان (الازهار) التي تضمنتها هذه المجموعة، من باب النقائض، ترينا براعة الشكل، التي جعلت منه كاتباً مسرحياً ذا شعبية لا تنفد. انه سيد كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد، يرافقه جمهور هائل الاتساع.

وكلما تركزت مسارح الذخائر وجدت مسرحية الفصل الواحد الهامات واعدادات جديدة. وقد كتب جون درنكوتر مسرحيات قصيرة حين ساعد سخاء السير باري جاكسن على تحويل فرقة (الحجاج) للهواة الى فرقة برمنغهام بذخيرتها المسرحية. ثم ان هارولد تشابن كتب افضل كوميدية له في شقة في غلاسكو، عندما كان عضواً من اعضاء فرقة غلاسكو ذات النهج الذخائري. اما تجاربه المسرحية المتنوعة فقد وطدت عبقريته الغريزية باتجاه مسرحية الفصل الواحد، ولكن لم تتيسر له الامور لتطوير فنه كثيراً لأنه قتل في لوس سنة ١٩١٥. ان مسرحيته (الفقراء يساعدون الفقراء) هي نموذج لافضل اعماله، بما تتصف به من ملاحظة عنيفة وودية للشخصية المعنية واقتصادها الشديد في الحوار وبراعة تركيبها. انها ليست احسن مسرحية كتبت بلهجة (الكوكني - اللندنية) حسب بل هي احدى فرائد (ادب) المفارقة والسخرية.

ان العديد من مسارح الذخائر ما مازالت ماثلة في انكلترا، وهي تخدم حاجات محلية، ولكن الكثير من مجدها تلاشى. كانت الذخيرة المسرحية في عقدها الاول منغمرة في محليتها بالمعنى الافضل من الكلمة، بحيث اصبحت وطنية الى ابعد الحدود، حتى برزت الدراما الانكليزية، على مدى الزمن، منذ وفاة شكسبير.

مهما يكن من أمر، فان الحرب اضعفت الذخيرة المسرحية كما كان شأنها مع الدراما بأسرها، هذا فضلاً عن العوامل الأخرى. ولولا حركة الهواة، لا قتفت مسرحية الفصل الواحد اموراً مهمة اخرى.

ان الاحكام التي تتعلق بالانتعاش الهائل لدراما الهواة الذي

تبدى في سنة ١٩١٨ ينبغي لها ان تترك لمؤرخي المستقبل. لا شك في ان التوتر العصبي والعاطفي الذي افرزته الحرب، ومكننة العمل ووسائل الترفيه، وطريقة الحياة المدينية، هذه الامور جميعاً لعبت ادوارها، الامر الذي كان له نتائج نفسية وفنية تشكل ظواهر مهمة في السنين العشرين المنصرمة. ان بعض المعالم واضحة الآثار.

لقد اسست الآنسة ماري جمعية الدراما القروية في كيلي التابعة لديفون الشمالية، سنة ١٩١٨، اما عصبة الدراما البريطانية فقد وضع اسسها جيفري وتورث في لندن سنة ١٩١٩، ثم توحدت المنظمتان سنة ١٩٣١، ويبلغ اعضاء المنظمة الموحدة اربعة الاف وثلاثمائة عضو. ومن المنظمات الماثلة الآن: عصبة الدراما الويلزية، واتحاد الدراما السكوجية، وعصبة الدراما الشمالية (الارلندية) فضلاً عن جمعية الدراما الدينية وغيرها من التنظيمات التي تؤدي اعمالاً قيمة جداً. لقد كان للاحتفالات تأثير عظيم في هذا الصدد، ولا سيما الاحتفال الوطني الذي تقيمه عصبة الدراما البريطانية، بدأت هذه العصبة عملها بداية متواضعة سنة ١٩٢٦، ولكنها توسعت على نحو مدهش في سنة ١٩٣٧، بحيث وطدت بتركيز مسرحية الفصل الواحد، ومن ثم كان لاحكام الرأي العام فضل في رفع مستوى التمثيل والاخراج والانتاج. مهما يكن من امر، فان كل هذه التنسيقات من فوق لا يمكن ان تنتهي الى انجازات بحد ذاتها. الشيء المهم بهذا الشأن الذي يمكن رصده هو هذه الالوف المؤلفة من الناس في المدن والقرى، على امتداد بريطانيا العظمى، بما يشعرون به من حاجة للتعبير من طريق الدراما وما يجدونه فيها.

وفي غضون العشرينات من هذا القرن، اعتمد الهواة كثيراً على مسرحيات الفصل الواحد التي كتبت قبل الحرب، وعلى المسرحيات الجديدة التي كتبها قدماء الدراميين، وفي نصب اعينهم مسرح الهواة. وفي الثلاثينات تنامت رغبة التجريب، فمثلت مسرحيات جديدة كثيرة، كتبها مسرحيون شبان، معظمهم من خريجي مسارح الهواة.

ان اللورد دنساني هو واحد من من الكتاب القدامى، ولكن اكثر اعماله من نصيب الهواة. انه رومانسي ساخر، متمرد ضد قبح زمننا المتنامي، ها هو يحرث اخدوده الموحش بحكاياته الفنطازية بعوالمه الثلاثة. ان مسرحية (ليلة في الخان) مسرحية مؤثرة رهيبة وهي من افضل اعماله. اما جوها بما فيه من براعة لا مبالية فشيء نموذجي، وموضوعها الرئيس محبب لدى الكاتب وهو يتمثل في تدخل قوة خارقة في اللحظة التي يكاد الشر ينتصر فيها.

ان سنت جون ايرفن، بوصفه درامياً وناقداً، ينتسب الى المسرح المحترف. ولكنه كشو والاخرين لم يكتب الا القلائل من مسرحيات الفصل الواحد فاستغلها الهواة بفرح. مسرحية (التقدم) تعرض مشكلة ملحة باسلوب انساني حريف وتظهر قدرة الدراما بوصفها دعاية. وهي هنا لا تمثل كاتبها المتميز حسب، بل العديد من المسرحيات المناوئة للعنف التي مثلها الهواة في السنوات القليلة الماضية.

اما الدراما القروية فلها حاجاتها الخاصة التي لايمكن للرعاية المدينية ان تلبيها بحق، ومن حظها السعيد انها وجدت رائدة لها في شخصية الانسة ماري كيلي، وقد تميز عملها دائماً برؤيا وفكاهة، وادراك حقيقي للفوكلور الريفي، انها اسهمت اسهاماً عظيماً في مجال الدراما القروية. مسرحية (السحر) ترينا ماذا تستطيع ان تكتبه، من خلال الزمن، ذلك انها تمثل جوهر المأساة، ولها في العديد من القرى ضرب من الحقيقة غير المريحة. اما مسرحية (السيد سامبسون) ففيها صلات حميمة بالحياة القروية فضلاً عن فكاهتها الفنية بما فيها من شعر وعواطف مثيرة للشفقة الامر الذي يجعل حكايات (لي) الريفية سارة ومفرحة ومع انها كتبت في سنة ١٩١١ فقد ظلت مجهولة الى ان تم انتاجها الناجح كل النجاح سنة ١٩٢٧ من قبل المسرح في غاردن ستي. ومنذ ذلك الوقت جرى اخراجها في طول انكلترا وعرضها، مع غنى الدراما المحلية.

ومع ان لكل لهجة او اقليم كتّابه فهم متنوعون مختلفون من اضراب شيلا كايسمث وايدا غانندي وبرنارد جلبرت واوستن هايد وكونستانس هوم.

اما الحركة الجديدة في سكوتلندة فقد بدأت متأخرة بالقياس الى انكلترا، وهذا الامر ربما يبين سبب عدم انسحاب اتحاد الدراما السكوجية من عصبة الدراما البريطانية للحصول على فوائد الحكم المحلي حتى سنة ١٩٣٣. وما ان انطلقت هذه الحركة حتى انتشرت الحماسة على نحو سريع يبز سرعة الحماسة في انكلترا. بدأ الاسكوجيون بعدد قليل من مسرحيات الفصل الواحد، التي تنتسب اليهم ومنها على الاخص مأساة (كامبل من كلمور) لجون فرغسن، ثم ازداد العدد على ايدي جون براندين وجي جي بيل

ونيل غرانت واخرين، واسهم جيمس بريدي في الحركة مؤخراً. اما مسرحية (حكاية بائع صكوك الغفران) فقد جعلت من قصة خرافية قروسطية مسرحية سكوجية لحماً ودماً شأنها في ذلك شأن (الام باتلين) لجون براتدين. ثم ان كارسويل اضاف عنصر الشفقة الى الرعب دون ان يسقط في الانفعالية العاطفية، ومن هنا يبين عمق المأساة في مسرحيته (الكونت الياني) وهي مسرحية مثيرة بواقعيتها اكثر من الصورة الرومانسية العاطفية لـ (بوني برنس تشارلي) هنا تجد معالجة للتاريخ كما ينبغي لمسرحية الفصل الواحد القيام بها. اما مزاج جوكوري واسلوبه فعلى خلاف ذلك. انه تعلم الدراما ذاتياً، وهو يكتب عن الحياة التي عاشها بنفسه، ولعله يمثل هنا افضل خريج لحركة الهواة. ان مسرحياته ليست بحاجة الى ادارة بارعة لتضفي عليها الحرافة والاقناع.

اما ويلز الانجليلية فسرعان ماتم اكتساحها من قبل دراما الهواة، وهو امر مذهل اكثر من اسكوتلندة الكالفينية. ففيها ازداد كتاب المسرح الذين يكتبون بالويلزية والانكليزية على نحو سريع، وخير من يمثلهم هو جي. او فرنسيس. ذلك ان مسرحيته (الطيور على اشكالها تقع) فيها طلاوة وطلاقة قلما تجد لها مثيلاً في مسرح الهواة. على حين يقف سلادن سمث بمفرده شأنه في ذلك شأن اللورد دنساني انه خدم حركة الهواة بتميز بوصفه كاتباً ومخرجاً ومحكماً ومحاضراً ومعلقاً، ومنتجاً في جمعية مانتشستر (اللامساة) المعروفة جيداً. كل مسرحياته تقريباً ذات فصل واحد. والقلائل منها فيها من الغنى العاطفي ما في (الرجل الذي لايريد الذهاب الى الفردوس) ومعظمها تتفرد بغرابة الاسلوب والغموض والخيال الفنطازي المقصود وهذه امور مؤثرة يصطنعها الكاتب.

ومع ان كثرة من اعمال الهواة اقتفت الخطوط التقليدية، فان الاكتشافات والتجارب ماثلة لا ينقصها شيء. ومن اشد مايلفت النظر ما قام به الدكتور غوردون بوتوملي والانسة مارجوري غولان، في شأن دراما الجوقة. بدأت الانسة غولان حركة الاحياء الحديثة للغة الكورسية، عندما اسست كورس الشعر في غلاسكو سنة ١٩٢٣ وفي لندن بعدئذ بسنتين. كانت غولان فنانة عظيمة ومعلمة عظيمة، لقد دربت فرقها الى حد السيطرة البارعة، والجمال الذي تتسم به كل الاعمال التي قدمت، كما ان قيمة اضافية تبدت في هذه الجهود بتعاونها مع الدكتور بوتوملي الذي كان يقدم متحدثين الى الفرق، ممن كانوا يجتازون التجارب المطلوبة. لم يقدم بوتوملي في مسرحيات من امثال (رمال كلين) الشعر حسب، الذي يمثل الدراما القصية، العارية من الزينة، الحقيقية والجميلة، انه فضلاً عن ذلك شيء جديد، شكل درامي، يصبح من خلاله، اعضاء الكورس ابطالاً للمسرحية المطروحة ان هذا ابتكار لم يقلده احد الى الآن، إلا ان اللغة الكورسية تبناها ت. س. اليوت والآنسة ايلسي فوغيرتي في (مقتلة في الكاتدرائية) وقد تبعها آخرون، وكثيرون سيفعلون هذا الامر في المستقبل.

وفي الفترة نفسها ظهرت حركة احياء لفن قديم، هو التمثيل الصامت، بقيادة الانسة ايرين ماور وآخرين. ليس للتمثيل الصامت الخالص موضع في هذه المجموعة. ولكن المزج البهيج بين الخطاب الكورالي والتمثيل الصامت الذي اصطنعته الانسة فالانس جعل (صندوق باندورا) مسرحية فضلاً عن التمثيل الصامت وهي سارة لان ترى وتسمع، كما انها فتحت افقاً جديداً في الدراما.

وربما اهم من كل صنوف الاحياء هذه عودة الدراما الانكليزية الى مسقط رأسها، الكنيسة الانكليزية، وقد تمثلت هذه العودة باحتفالات كنتربري. لم يفعل اي كاتب مسرحي ما فعله لورنس هاوسمن من اجل التقبل الواسع للدراما الدينية. انه امسك الهواة بمسرحياته (مسرحيات القديس فرنسيس الصغيرة). ذلك انه لم يسبق لشهرتها مثيل منذ القرون الوسطى. هاهم اوائل الفرنسيسكانيين على المسرح بارديتهم وطبائعهم كما كان يعيشون، ولم تنل مسرحية اخرى النجاح الذي نالته (الأخ شمس)

ومن التطورات الجديدة الأخرى تطور غير مرغوب فيه، هو ازدياد الطلب في المؤسسات النسوية والنوادي ومدارس البنات على (المسرحيات الخاصة بالنساء فقط). الكثرة من هذه المسرحيات ضعيفة مشلولة بسبب تصميم الكتاب المسرحيين على ابعاد الرجال عن هذا المسرح مهما يكن الثمن. اما مسرحية (مشهد غير طبيعي) ففلته رائعة، بسبب عدم وجود تزييق فيها، لان مشكلتها مشكلة انثوية صميمة، ومع ذلك ففيها صراع بين الشخوص والافكار، الصراع الذي يصنع الدراما، وقد تم عرضها بصدق بارز ومهارة واضحة.

اما نويل كاوارد فانه لايمثل احداً غير نفسه، إلا اذا قلنا ان العبقرية تصنع قوانينها الخاصة. ان المسرح المحترف يمقت (الاعلانات المتكررة) بيد ان كاوارد جعل هذا المسرح يتمتع باحد

هذه الاعلانات ان مسرحية (الايدي في عرض البحر) كانت احلى فكاهة في اعلان (الليلة في الساعة الثامنة والنصف) ويزداد الترحيب بهذا الأمر لندرة مسرحيات (الفارص) ذات الفصل الواحد.

المجموعة الراهنة هي محاولة لرصد مسرحية الفصل الواحد في الثماني والثلاثين سنة الماضية ولو انها محافظة بعض الشيء بالضرورة. ومع انه من الواضح وجود خبرة جديدة فان الشعراء الشبان تجاوزوا مسرحية الفصل الواحد الى الآن، وفي نصب اعينهم المسرح المحترف والاذاعة. ومن ثم، ليس هنا شيء من الدراما الاكثر جدة.

اما السيدة راتكلف الكاتبة الواعدة المتعددة الجوانب والبراعات، بالقياس الى كتاب المسرح الهواة، فهي تقف بين الجديد والقديم. انها بمسرحيتها (حصلنا على الايقاع) قد لوت بسخرية مادة تنافر النغمات في مجال الرقص، من اجل تحقيق غرضها، مستخدمة بتقصد النشازات لمهاجمة صانعها. المسرحية تهديد بدلاً من ان تكون بشارة، اذا كانت تعني ان الصراع بين (الايديولوجيات) يهدد الحياة المعاصرة باسرها، ومن ثم يستحوذ على الفنون بهواجسه ايضاً. المسرحية ذات تأثير شديد، ومهما يكن من امر فانها بشير بشيء جديد.

عن مقدمة

Twenty - Four One - Act Plays

Everyman's Library - London

في العدد القادم

الشجرة والضوء	صفحات من الادب التركي
تأملات فلسفية في فن الرقص	موسوعة ملخصات الكتب
الباليه تحديد وتطور	شعر افلاطون
الاسس الوجودية للعلاج النفسي	ندوة للشعراء الرومانيين
ملاحظات في العلاقة بين الرسم والعمارة	دانتي مفكراً
ايدلوجية المعاصرة.	قصائد حديثة من النرويج
الشعر الايطالي في السبعينات	في الذكرى المئوية لوفاة فاكنر

من المسرح الاوبرالي الفنلندي.

ياكو إلكا

أو

حرب الهراوات

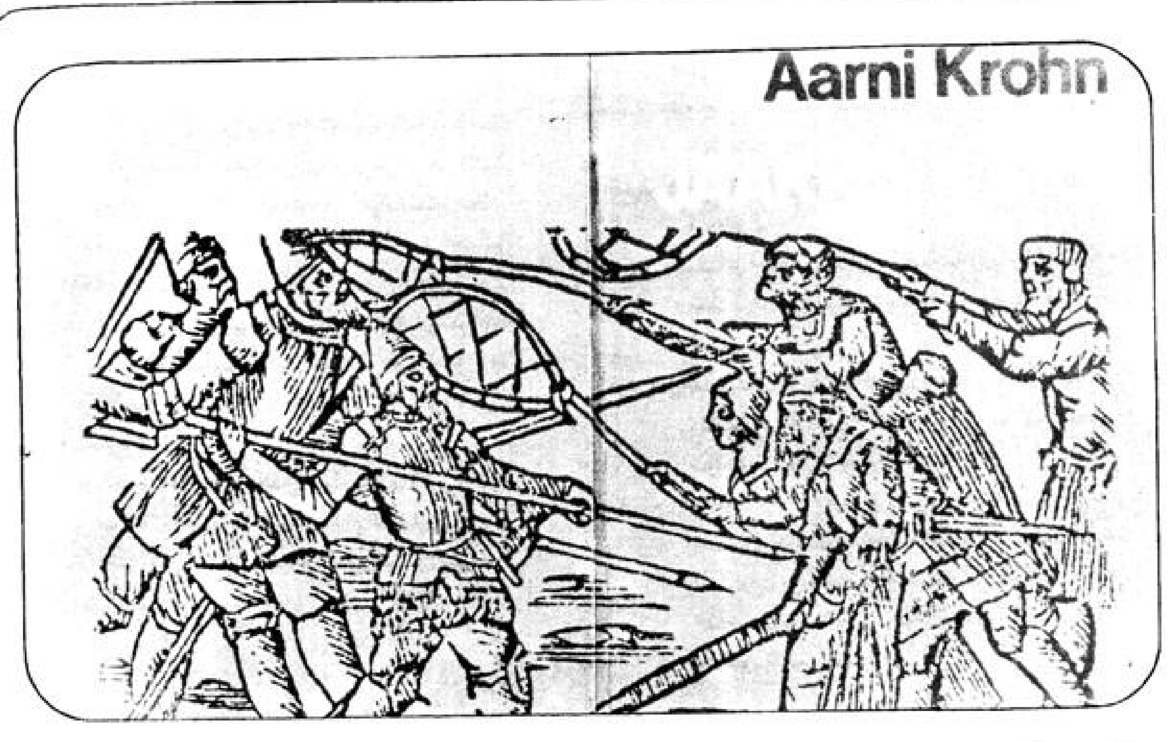
تعريف بالمسرحية و مؤلفها

تقدم لنا هذه المسرحية نموذجاً فنلندياً لمسرح «برخت» الملحمي، فهي ذات بناء أوبرالي يعتمد الغناء والرقص الكورالي والمشاهد المتعددة ذات الديكور الفخم. أما موضوعها فهو موضوع تأريخي يعتمد حدثاً واقعياً في تاريخ فنلندا النضالي من أجل إستقلالها وحرية شعبها وكرامته الوطنية. وقع الحدث الرئيس هذه المسرحية بين عامي ١٥٩٦ و١٥٩٧، خلال مايعرف في تاريخ فنلندا بـ «حرب الهراوات». وحرب الهراوات تلك إنتفاضة شعبية قام بها فلاحو «بوثنيا» (وهم سكان الشمال الفنلندي المتحدرون عن أقدم مستوطني فنلندا) تحت قيادة «ياكو إلكا»، وهم لايحملون سوى العصي والهراوات، ضد «كلاوس فليمنغ»، حاكم فنلندا المعين من قبل ملك السويد، عندما كانت فنلندا تحت حكم السويد المباشر (ظلت فنلندا جزءاً من المملكة السويدية منذ عام ١١٥٥ حتى عام ١٨٠٩ حيث سلمتها السويد الى قيصر روسيا الذي جعل منها دوقية ذات حكم ذاتي مرتبط بالقيصر نفسه، ولم تنل فنلندا استقلالها عن روسيا إلا بعد ثورة تشرين البولشفية، حيث إنتهزت فنلندا الفرصة المواتية وأعلنت إستقلالها).

كان «ياكو إلكا» تاجراً وفلاحاً موسراً، وقد شغل منصب عمدة مدينة «إلمايوكي»، وحارب فارساً من فرسان «فليمنغ» في حربه مع «نوفغورود» الروسية، لكن تمادي «فيلمنغ» في استغلال الفلاحين الفنلنديين واستمراره على العمل بنظام «الايواء الاجباري»، الذي كان الفلاحون بموجبه يجبرون على إيواء فرسان الحاكم وجنوده في منازلهم وتولي إطعامهم وإطعام خيولهم اضافة الى السماح لهم بالاستيلاء على كل مايريدون من الفلاحين ونهبه، ذلك الاستغلال والاصرار على إستمرار نظام «الايواء»، رغم إنقضاء الحرب مع روسيا آنذاك، أثار الفلاحين فقاموا بانتفاضتهم ضد «فليمنغ» ومع أن ثراء «إلكا» كان متوقعاً أن يضعه الى جانب الطبقات العليا المستفيدة من الحاكم الأجنبي الآ أن وطنية «إلكا» وإنسانيته جعلته يقف مع الثائرين ويقود حربهم ضد الحاكم وهم لايحملون سوى الهراوات أمام جيش نظامي جيد التسليح. ونتيجة ثورة كهذه معروفة سلفاً، لكنها ظلت واحدة من الثورات الخالدة في تاريخ فنلندا النضالي الطويل. وظل «ياكو إلكا» في حياته الكريمة وموته المجيد مثلاً للمثل الفنلندي القائل «إن أقصر الطرق المؤدية للحرية يمتد بمحاذاة نهر الفداء».

اما مؤلف المسرحية «آرني كروهن»، فهو شاعر ومؤلف مسرحي فنلندي بدأت أعماله بالظهور منذ عام ١٩٦٢، وما زال يكتب حتى هذا اليوم. وقد عرضت هذه المسرحية في فنلندا خلال منتصف عام ١٩٧٨. والنص المترجم هنا اعتمد الطبعة الانكليزية الصادرة في هلسنكي

المترجم



آرني كروهن

Aarni Krohn

ترجمة: د. سلمان الواسطي

الشخصيات

ياكو إلكا : البطل، زعيم الثورة
كاتارينا إلكا : زوجه
ميكو إلكا : إبنه
هليا يوتو : حبيبة ميكو
يوتو : أبو هليا، من قادة الثورة
يالو : من رفاق إلكا
تومالا : عمدة «لايوا»، من قادة الثورة
كلما - بيرا : مساعد إلكا

تاونو بيلتونيمي : عمدة «المايوكي
بيكا بيلتو نيمي : أخوه — خونة

مارتينوس : رجل دين، معاد للثورة
رنتاروسي : شاعر، معاد للثورة
فليمنغ : حاكم فنلندا السويدي
أبا فليمنغ : زوجه
كورس
فرسان
فتيان وفتيات
رجال (لأدوار مختلفة)

مشهد (مدينة المايوكي)

الكورس: لتعش الى الأبد في ضمير الشعب وحكاياته أعمال «إلكا» البطولية! لقد عاش كما ينبغي لرجل من الشمال أن يعيش، كريماً أبياً، ومات على أعواد المشانق بطلاً. لم يكن إلا فلاحاً، لكنه كان نبيل المحتد، بل كان أنبل رجال «بوثنيا» في ذلك الزمان.

الفتيان والفتيات: إننا نعيش اليوم أجمل لحظات حياتنا وأكثر أيامنا إشراقاً: لا أم تصرخ، ولا أب يحث على العمل، ولا خيّال ينصب الشراك، ولا سيدة تراقبنا، ولا سيد يسخرنا للعمل!

الفتيات: نهار الصيف هذا رائق، عليل الهواء مشرق، تبن الحقول يعزف أغانية الحريرية مع وقع أقدام العاشقين.

الفتيان: لكن الغد يجيء لنا كل مكروه، نحن البوثنيين البؤساء.

الفتيات: يابنات «ترنافا»!

الفتيان: يا أبناء «بيورالا»!

الجميع: يامغني الشعب! يا أبناء «المايوكي، الخالدة! ان الحرب قادمة من الجنوب! إن الموت والدمار قادمان من قلعة «توركو»!

(يمر «ميكو إلكا» و«هليا يوتو» بالواقفين)

الفتيات: تعالا وشاركانا المرح!

الفتيان: إسمع يا «ميكو»!

الفتيات: إسمع يا «ميكو»، ودع عنك الهموم!

الفتيان: لاهموم....

الجميع: .. ينبغي أن تشغل أذهاننا دائماً.

ميكو: لقد كنتم أنتم أنفسكم تغنون عن الهموم. (يخاطب «هيليا») عندما يغيب أبي، يغيب معه كل سرور.

هليا: تعال لنشاركهم! إنهم يغنون أغانينا وليس أغاني الفنلنديين العبيد الذين يرضخون لتعسف الفرسان. (يرقص الجميع)

مشهد (يصل فارسان من فرسان «فليمنغ»)

الفارس الأول: أليس لديكم ماتفعلونه أفضل من اللعب؟ ليس هذا الوقت وقتاً للعب!

الفارس الثاني: إن نصفاً منهم لم يدفع الضرائب بعد، كما ان عليهم أن يزودونا بالبيرة والحبوب.

ميكو: ألم تنته الحرب ويتم التوقيع على معاهدة السلم في «تايسينا»؟ ماذا تريدون بعد ذلك؟

الفارس الثاني: إن البلد يريد ضرائبه، و«فليمنغ» يريد نقوده.

ميكو: إنه يجمع النقود كما يجمع سنجاب الصيف الثمار، ويعيش حياة هانئة في فنلندا مبددا تلك النقود على بغاياه.

الفارس الثاني: إني أرى هناك كيساً من القمح! لنأخذ ذلك الكيس في الأقل!

ميكو: لايمكنكم أخذه دون قرار من المحكمة. إن والدي «إلكا» لم يعط شيئاً، ولن يعطي إبنه شيئا. (يجري عراك حول الكيس)

الفتيان والفتيات: أيها الجبناء الذين لايعرفون من الفروسية سوى ركوب الخيل! إنكم لم تخوضوا حرباً، لكنكم شجعان في سرقة ونهب من لايحملون سلاحاً

الجميع: لقد وضع رجال «كيفي بارفي» هراواتهم في متناول إيديهم بعد أن استلبت أسلحتهم كلها، ثم إنتقموا، بتلك الهراوات من ذئاب «فليمنغ» شر إنتقام حتى سالت القمصان بالدماء وتناثرت الامعاء من الفرسان الهاربين المكللين بالطين والعار.

مشهد

هليا: «ميكو إلكا» أيها العزيز! إنني أشعر بالبرد وأتوق الى الدفء، فدعني أقترب منك وأمسك بيديك.

ميكو: سأرعاك بالحنان الذي يليق بك. إن حياتنا هذه ليست حياة، إنها الموت بعينه حيث يتجمد الحب. سأعلن سلمي الخاص وأبدأ حياة جديدة بعيدة كل البعد عن الحرب والاقتتال.

هليا: إنني أؤمن بل وأثق بك وأحبك يا «ميكو»!

ميكو: السلام. السلام فقط، بعيداً عن هذه الحرب.

هليا: لكن هؤلاء الطغاة؟ هذا الظلم؟ كيف يستطيع الانسان إحتمال هذا كله؟

ميكو: لو كان أبي هنا لما جروء أحد على إستغلالنا هكذا.

هليا: متى يخرج «ياكو إلكا»، أملنا الوحيد، من السجن؟

ميكو: حالما يطرق الموت على أبوابه.

هليا: لكن أباك ليس قاتلاً!

ميكو: إنه، بنظرهم، أسوء من قاتل. لقد جروء على الوقوف بوجه السادة ومعارضتهم، فانتقص من نقودهم ومن كبريائهم ومن قواهم.

هليا: هل وصلتك أخبار من قلعة «توركو»؟

ميكو: إن السجين لايستطيع الكتابة، والسجان لايريد ذلك، وهكذا تظل جدران القلعة هادئة.

(تدخل كاتارينا إلكا)

كاتارينا: عم كان الفرسان يبحثون! من يريدون الآن؟

ميكو: كانوا يجمعون الضرائب، وقد أستولوا على كيس القمح الوحيد الذي كان لدينا.

كاتارينا: ياإلهي! ذلك الكيس سيكون الحد الفاصل بيني وبين مخافة الله آه لو كان زوجي «إلكا» هنا!

هليا: أتفتقدين «إلكا» كثيراً؟

كاتارينا: لا تسأليني كم أفتقده. إنني أهفو إليه كما تهفو الزهور الى قطرات الندى. إنه ندى الصباح، وأنا ورقة حية خضراء لاغنى لها عن قطر الندى. إن حبيبي من أشجع الرجال: إن له شموخ شجرة الصنوبر إنه صنوبرة الحقل: صنوبرة أمام العين وصنوبرة في القلب! صنوبرة تقف لوحدها أبية قوية شامخة بوجه الريح والسيول، إنه صقر الرجال، إنه حبي الوحيد!

هليا: لكن لماذا سرق القمح من الفرسان؟

كاتارينا: تحقيقاً للعدالة! إنه فقط إستعاد ماسلب ظلماً. كان يعلم أنه سيلقى في السجن، ولكن ليس في قلعة «توركو». لقد كانت تلك الطريقة الوحيدة للانتقام من الفرسان وإفهام «فليمنغ» إن الحيل التي تنطلي على سكان الجنوب لايمكن أن تنطلي على سكان الشمال.

ميلو: إن «إلكا» تاجر، وهو خبير في كل مايجري في العواصم الكبيرة مثل «تالن» و«ستوكهولم». إنه جدير بالسيادة وقد كان فارساً مقاتلاً شجاعاً، وكان عمدة محترماً، لكن رفض الانخراط في عصابة «فليمنغ» ووقف الى جانب فلاحي موطنه «بوثنيا».

كاتارينا: إذا كنت سجيناً فلن يساعدك ملك أو قسيس!

كاتارينا، هليا، ميكو: لا يمنح الحق لمن لا ينتزعه بنفسه!

كاتارينا: إن على الزوجة أن تقف الى جانب زوجها، وزوجي الآن ينفث الزفرات في قلعة «توركو»، زوجي الذي أهفواليه كما تهفو الورقة الحية الخضراء الى ندى الصباح، صنوبرتي التي تقف شامخة بوجه الريح والسيول، صقري الأبي المحلق وحيداً فوق الجميع، قلبي وحبي الوحيد!

ميكو: إن الوصول إليه صعب في قلعة «توركو» المنيعة، في قعرها البالغ سبعة فراسخ وفي زنزانته الصخرية.

كاتارينا: نعم، هناك، حيث لايسمع الانسان صرخات الزوجة أو الأبناء أو الأصدقاء. لكن علي الذهاب إليه لوحدي. إنه يناديني، وعلي الذهاب!

الكورس: لقد كان زماناً عصيباً ذلك الزمان، زمان الدموع والآلام، حين كانت بلادنا يحكمها «كلاوس فليمنغ». كان «فليمنغ» قاسياً عديم الرحمة، وكان يظن انه يمتلك البلاد. كان أولئك السادة العتاة يحتقرون الفلاحين ويسخرون من آلامهم.

مشهد (قلعة توركو)

فليمنغ: يبدو أنك لاتريد الرضوخ لي، ومازلت تتحداني؟

إلكا: إنني أنظر إليك فحسب.

فليمنغ: حتى نظرتك هذه هي شيء كبير من وغد جلف مثلك!

إلكا: إن الوغد هو من يسرق الذين يحكمهم!

فليمنغ: ليست هناك سرقة، فالقوانين هي التي أقرت الضرائب وقد صدرت بها ارادة ملكية.

إلكا: ألم أرك في الحملة على «نوفغورود»؟ لقد كنت تسرق الذين كانوا تحت إمرتك من الفرسان التابعين لك، حتى انك سرقت مني نصف ماحصلت عليه من غنائم الحرب.

فليمنغ: إنني لا أتذكر، ولا أريد أن أتذكر ما حدث آنذاك، ثم كيف يحق للطبقات الدنيا أن تحاسب أسيادها؟

إلكا: لقد شاركت مع وحدة «آنيّ بوتيللا» في ثلاث معارك ضارية: «بيستيارفي»، «المايارفي» و«أولفافا». لقد كنت آنذاك من رجالك، لكنني لم أعد كذلك. إنك تستعبدنا، نحن رجال «بوثنيا» الأحرار.

فليمنغ: لكنك سرقت قمح الضرائب. من رشاك لتقوم بهذا العمل؟ هل هو الدوق جارلس»؟

إلكا: إن المساعدة تؤخذ من حيث أتت وليس «البوثنيون» عبيداً لكم. إننا نرفض الخضوع لنظام الايواء الاجباري. لقد أفقرتم أبناء شعبنا، وهاهم يعانون ويزدادون كرها لكم.

فليمنغ: لقد سألتك عن «جارلس».

إلكا: إن الخلاف بينك وبين «جارلس» لايهمنا نحن الفلاحين الاحرار.

فليمنغ: كل مايقوله لكم «جارلس» أو يعدكم به سيلغيه الملك. ان الفرسان سيبقون مسلحين، فهذا السلم ليس سلماً

نهائياً، ولن يكون سلماً نهائياً حتى يرضخ لنا الروس تماماً.

إلكا: إن مايهمنا مباشرة هو أن وثيقة السلم قد وقعت، ولتكن لكم معاركم، أما نحن فلنا معاركنا وسنضرب الطامعين بنادون رحمة، سنبصق كل الكلمات الأجنبية من أفواهنا ونغني أغانينا الجديدة بلغتنا، أغانينا الأفضل، التي يطيب لنا الاستماع إليها. سندافع عن أرضنا ضد الروس والألمان والجوتيين والسويديين وكل من هم على شاكلتكم. اننا نحب أرضنا الحرة ولن نتخلى عنها مطلقا.

فليمنغ: لكننا سنأخذ أراضيكم مرة أخرى إذا رفضتم دفع الضرائب

إلكا: ستكون سعيداً، بالطبع، للاستيلاء على كل أرض «بوثنيا» وتوزيعها على نبلائك، ولكن سيحتم عليكم القيام بكل أعمال الفلاحة الصعبة بأنفسكم، ذلك عندما تستولون على الارض بعد موتنا جميعاً.

فليمنغ: إذا رفضت أن تخبرني عما خططه «الدوق جارلس» لكم فسوف آمر بقلع عينيك وخلع أظافرك وشدك على عجلة التعذيب.

إلكا: إفعل مايحلو لك بجسدي، أما عقيدتي فلن تنال منها مطلقاً!

مشهد (قلعة توركو)

أبّا فليمنغ: أمازلت هنا في هذه الزريبة النتنة مع هؤلاء الاجلاف؟

فليمنغ: سأعود اليك مرة أخرى يا «إلكا».

أبا: مولاي.. فليمنغ»، اترك هذا المكان وتفضل الى البهو حيث يعزفون العود ويغنون أرق الأنغام التي تبعث في الروح نشوة وتسمو بالقلوب.

(تتقدم.. كاتارينا، و«أبّا» من زنزانة «إلكا»

أبا: إنني اكره هذه الجحور التي تتراقص فيها الأشباح حيث يعذب «فليمنغ» المئات من الرجال. أنا لاأفهم السياسة ولا أعرف سبب الاصرار على فنلندا والبقاء فيها. إنني سويدية وسأبقى كذلك. إنني أحترم زوجي «كلاوس فليمنغ»، وكنت أحبه جداً في شبابي، لكن المرأة ضعيفة بطبعها، وستوكهولم مركز كل الأشياء الجميلة. لقد ضقت ذرعاً بهذه البلاد حيث تخيم اللعنة على المرح. إذا سقطت قلعة «توركو»، فسنذهب أنا وزوجي الى الجحيم.

كاتارينا (تحدث نفسها): لقد عشت في الجحيم منذ وصولي الى قلعة «توركو» وادعائي بأنني أرملة وحيدة مات زوجها منذ سنين (تخاطب «أبا») إنك جميلة جداً ياسيدتي ونبيلة لانك سويدية، أما أنا الفنلندية الفقيرة فأنا بائسة تعسة وبودي أن أطلب منك معروفاً: هلا سمحت لي بالبقاء مع حارس الزنزانة هذا لانني أشعر بالوحدة.

أبّا: لقد كنت أنظر إليك نظرة مختلفة، لكنك إن أردت ذلك فهو لك. لاشك أنك تحسين بالبرد لوحدك وتطلبين دفء الرجل؟

كاتارينا: لقد أخطات سيدتي في فهم مقصدي. إن لي كبريائي، ولن أركض وراء الرجال، بل أجعلهم يركضون ورائي!

أبّا: أحسنت القول! إبق هنا إن شئت. إن من الصعب على الانسان أن يكون إمرأة في هذا الزمن الذي أفقدنا رقتنا بعد أن تعالت أغاني الحرب. إنني سعيدة جداً بالحصول على أمرأة مثلك. لأذهب الآن. أين «فليمنغ»؟

كاتارينا (تخاطب حارس الزنزانة): لقد أمرتني سيدتي أن أجلب لك بعض الشراب لادخال السرور على قلب من يحرس سجيناً مهماً.

الحارس: لي أنا؟ لابد أن هناك خطأ!

كاتارينا: لا. لا. ليس هناك من خطأ. إشرب! إشرب! لقد أعجبت بك منذ زمن طويل. هنا تتوق المرأة للرجال الحقيقيين، أما أولئك السادة فأنهم لاشيء.

إلكا (يراقب إستغفال زوجته للحارس):

إن دمائي تفور بالحياة عندما أرى تلك المرأة. إن لها شجاعة الوشق، وهي رفيقة السلاح المثالية. (كاتارينا تلقي إليه بمفتاح الزنزانة. يفتح الباب ويخرج من زنزانته) شكراً لك، وهيا إتبعيني.

الحارس: ما أسعد هذا اليوم الذي أتيت به أيتها المرأة! هل من مزيد من الخمر لاعطيه لهذا السجين المسكين؟ (ينظر في الزنزانة، فلا يجد السجين). اللعنة! أين السجين؟ لقد خدعتني أيتها الفاجرة ما الذي حدث؟

كاتارينا: لا أدري، ولكنني رأيت رجلاً يركض في ذلك الاتجاه.

الحارس (صارخاً): النجدة! النجدة! لقد هرب السجين!

إلكا: (يظهر على الجدار الخارجي للقلعة): الى «بوثنيا»! وداعاً ياقلعة «توركو»!

كاتارينا: لألحق به، وأشاركه المسيرة الطويلة!

الكـورس: لقـد كان زمـانـاً عصيبـاً ذلـك الـزمـان، زمان الدموع والآلام، حين كانت بلادنـا يحكمهـا «كـلاوس فليمنـغ» كان «فليمنغ» قاسياً عديم الرحمة، وكان يظن أنه يمتلك البـلاد. كان أولئـك السـادة العتـاة يحتقـرون الفلاحين ويسخرون من آلامهم.

مشهد (إلما يوكي)

بوتو: تحيات من السويد! من ستوكهولم الملكية!

هليا: أبي! أبي العزيز! كم أنا مسرورة لرؤيتك بعد طول الغياب!

بوتو: هليا، ياابنتي العزيزة! لقد كان فراقاً طويلاً! سجنني «فليمنغ» بادىء الأمـر في قلعـة «أولـو» ثم فرض علي «الـدوق جارلس» الاقامة الجبرية في ستوكهولم. وأخيراً، وبعد أن تجمد البحر، غادرتها عائداً إليكم.

هليا: كيف حالك الآن بعد كل هذه المعاناة؟ لاشك إنك متعب جداً؟

بوتـو: متعب بالطبـع! ولكن لاوقت لدينـا للتعب! هل هناك أخبار عن «إلكا»؟

هليا: إنه مازال سجيناً في قلعة «توركو»، رهين عبودية «فليمنغ».

بوتو: يجب أن نفعل شيئاً ما، لكنني لا أدري ماهو.

تومـالا: إن الموقف يزداد سوءا، والظلال تزداد عتمة يوماً بعد يوم. إننا مراقبون وقرانا تعج بالأغراب الذين يتجسسون علينا كل مساء.

بوتو: وعما قريب سوف لانجرؤ على تسمية العدو باسمه.

بالو: تقصد اسم «الشيطان»!

مشهد

المأمور: لماذا أنتم مجتمعون هنا؟

بوتو: إننا نناقش شؤوننا، وليس هذا من شأنك.

بالو: هذا هو الشيطان نفسه!

المأمور: كيف لي أن أعرف انكم لم تكونوا تتآمرون على الملك؟

تومالا بيلتونيمي: لكنني أنا عمدة «المايوكي»، ونحن الآن في «المايوكي».

المأمور: يجب أن نلقي القبض على هؤلاء الأوغاد.

تومالا: هيا، جرب! نحن الذين سنضع القيود في يديك

المأمور: اللعنة! إنكم كثيرون لكنني سأعود!

تومـالا: في المـاضي، كنـا ندفـع جلد عجـل عن كل بيت لقاء قتل مأمور، أما عن هذا المأمور فسنكون مستعدين لدفع جلد ثور كامل.

بالو: أما أنا فلن أدفع عنه أكثر من جلد فأر!

مشهد

الرجال: هاهو «إلكا» قادم! حييت «إلكا»! مرحبا!

حامل هراوة: هل أطلقوا سراحك؟

ثان: الأوغاد!

ثالث: لابد انك قد هربت؟

إلكـا: أيهـا الأصـدقـاء، حييتم! كم هورائـع تجمعكم هذا! لقـد هربت في الـواقـع من قلعـة «توركـو»، وهـاهي التي ساعدتني على ذلك تقف بجانبي. إنها «كاتارينا».

الرجال: حييت «إلكا»! مرحبا! لقد كنا في إنتظارك.

بوتـو: إذن هي «كـاتـارينـا» من ساعـدك! أن لك زوجة رائعة وهي جديرة بك!

الجميع: زوجة رائعة!

كاتارينا: إن كل «بوثينية» تقف الى جانب زوجها. . .

بالو: وتسانده، بل وتحمل الهراوة إذا فارت مرارتها غضباً.

بوتو: أخبرنا، هل رأيت «فليمنغ»؟

إلكـا: وجهـاً لوجـه! لقـد كان ينظـر إلي شزرا، ذلـك الحـاكم الحديدي، لكنني أعدت له النظرات وأطلت التحديق فيه.

تومالا: هل ضربك؟

بالو: هل دعاك الى الخمر والغناء!

إلكا: لم يكن هناك وقت لذلك، إنه لم يضربني، لكنه كان سيعدمني لو لم أهرب.

تومالا: وما الذي اراده منك؟

إلكا: لقد أصر على معرفة من الذي كان وراء سرقة قمح الضرائب. إنـه يعتقـد أن. . «الـدوق جارلس» كان هو المحـرض على ذلك وقد أنكرت كل شيء إذ ان ذلك ليس من شؤونه.

بوتو: نعم. ولكن يبدو أننا لن نكون ذوي نفع لجارلس ولن يكون ذا نفع لنا إذا. .

إلكا: إذا ماذا؟ ألا يريد مساعدتنا؟

بوتو: لقد ذهبت الى «ستوكهولم»، ذهبت الى الكنيسة، رأيت كل القـلاع، طفت كل الشـوارع الخلفيـة، وحتى غرفة الانتظـار في المجلس الملكي، لكن «جـارلس» رفض أن



يمدنا بالرجال أو الفرسان أو أي شيء إنه فقط قال: إعملوا ماتستطيعون القيام به بأنفسكم. فاذا لم تستطيعوا الحصول على السلاح. إحملوا العصي والهراوات أو أي شيء آخر. دافعوا عن أنفسكم في البر. أما أنا فسأحمي البحر.

الرجال: إذن لن نتلقى أية مساعدة؟ بالجبن ذلك الدوق! إنه لايريد أن يفكر بنا حتى ولا لنصف لحظة! إنه جبان رعديد. تلك هي الحقيقة.

إلكا: لن تكون هناك مساعدة، لكنني أقول إن علينا أن نقوم بالثورة معتمدين على أنفسنا فقط.

الرجال: لايمنح الحق لمن لاينتزعه بنفسه!

بوتو: هكذا يتكلم الرجال!

توما لا: الى الثورة! ولن يستطيع أحد إذلال «بوثنيا» بعد الآن!

كلما - بيرا: ليتقدم رجل واحد من كل بيت. أما بيتنا فسيقدم رجلين.

بالو: وكوخنا سيقدم ثلاثة رجال!

توما لا: وهكذا ستصبح قوة كبيرة.

كلما - بيرا: إن لدينا الآن كمية جيدة من الأقواس والهراوات

توما لا: نعم. وليكن «إلكا» الزعيم!

كلما - بيرا: حسن! لقد حاربت معه في «نوفغورود» وأعلم أنه جدير بالقيادة والزعامة.

تاونو بيلتونيمي: إنها لمغامرة جنونية، صدقوني!

كلما بيرا: إنك لوغد حقير. ألم تسجن عدة مرات بسبب جرائمك وتوشك على الشنق؟ إنك جبان. هذا تحتمي بالمأمور وتدافع عن السلطة!

بالو: يانفاية المطابخ!

الرجال: اننا نريد الحرية! إننا نريد «إلكا»! «إلكا» هو قائدنا!

إلكا: إنني أقبل القيادة بشرط واحد فقط.

بوتو: وماهو؟

إلكا: أن تعتبر قوانين الحرب نافذة منذ الآن، وأن يلتزم بها كل الرجال.

توما لا: هذا حسن! ولكن ماهي قوانين الحرب؟

كلما - بيرا: هي أن تكون كل السلطات بيد القائد دون منازع، وسيقتل كل من يخالف أوامره.

بوتو: يبدو هذا قاسيا تعوزه الرحمة. لكنني أوافق عليه.

توما لا: من منكم يبايع «إلكا» قائدا؟

(يرفع جميع الرجال أيديهم باستثناء «تاونو بيلتونيمي»)

إلكا: إنني فخور بكم! اليوم رجال «المايوكي»، وغدا رجال «بوهيا نكيرو» وبعد غد كل «بوثنيا»!

الرجال: لتحمي القديسة «ماري» إلكا!

والآن الى الفؤوس! لنقطع «فليمنغ» ونبلاءه ونقذف بهم الى البحر! ليعد السويديون الى السويد! لنغرقهم جميعا.

إلكا: إننا نثور من أجل «بوثنيا» حرة. إننا نثور من أجل حرية رجال

«كاليفا» كلهم!

الرجال: إن «بوثنيا» هي أقوى معاقل الحرية!

إلكا: أيها الرجال!

هذا هو شعبي!

هذه أرضي

وسهولي

ودمائي

وهنا كل آمالي وآلامي!

هذه الأرض أحبها،

وحياتي لها فداء!

الكورس: أسرع من السهم منطلقا من قوسه، إنطلقت كلمات «إلكا» عبر السهول لتوقظ رجال «بوثنيا» كلهم!

مشهد (بيت إلكا)

ميكو: أهلا بعودتك الى البيت يا أبي!

إلكا: لقد كنت دائم التفكير بك ياولدي!

ميكو: أخبرتني أمي عن هروبك البطولي. هل قاسيت كثيراً في قلعة «توركو»؟

إلكا: لم يكن الأمر سهلا، ولكنني لم أعبأ قيد ذرة لما فعله «فليمنغ»، وها هي الآن «بوثنيا» بأجمعها تثور!

كاتارينا: لقد جعلوا من أبيك قائدهم العام

ميكو: لكن هذا الأمر سيجلب المزيد من الحرب والآلام. إنني أؤمن بالسلام والوفاق.

كاتارينا: أليس كثيراً أن يؤخذ رجلان من كل بيت؟

إلكا: إن لدي لك عملا مهما جداً يا «ميكو».

ميكو: ماهو؟

إلكا: ستكون رسول الثورة. ستذهب الى «ليمنكا» وتأتي بألف رجل من حاملي الرماح من رجال «هانو كرانكا».

ميكو: لكن ذلك يعني أن مزيداً من الرجال سيقتلون. أليس بامكاننا أن نبعث الى «فليمنغ» برسالة إحتجاج تحمل تواقيع كل الرجال؟

إلكا: لن تنفع تواقيع أو توسلات! إن الحرب لابد منها، ورجال «كرانكا» مسلحون تسليحاً جيداً ولهم خبرة في قتال الروس، أما نحن هنا فخبرتنا قليلة.

كاتارينا: سيقبل «ميكا» المهمة بالطبع! إنه لشرف عظيم له.

ميكو: حسن يا أبي، متى أذهب؟

إلكا: حالاً! إن القدر تغلي، وها هي الحرب قد نضجت أولئك النبلاء يظنون بأنهم سيلقون الملح ويطبخوننا فيها لكن الدقيق دقيق، وليس لهم في القدر إلا الماء الفائر.

كاتارينا: ألا تستطيع البقاء معي قليلا يا «ياكو»؟ إنني أيضاً بحاجة إليك...

إلكا: لقد خلق الرجل للعمل، وخلقت المرأة لحماية البيت.

كاتارينا: أليس باستطاعتك البقاء هنا لشهر واحد؟ سأعيد إليك عافيتك وقوتك. إن الاعياء بادعليك، عيناك ذابلتان وجبهتك ساخنة.

إلكا: إنني أحبك ياكاتارينا، سأفتقدك كثيراً، وهذا البيت هو كل شيء بالنسبة لي، لكن على الدفاع عنه وحمايته.

كاتارينا: إذا كنت متعبا، فكيف يكون بامكانك الدفاع عن بيتك؟ عليك أن تنام الآن.

إلكا: إنك زوجة رائعة، لكن صخرة الجبل إذا تدحرجت لن توقفها امرأة!

ميكو: إن الحرب لاتحل شيئاً ياأبي، لكنني سأذهب رغم كل هواجسي وشكوكي. ماهي الرسالة؟

إلكا: إنقل لهم تحياتي وأخبرهم أن جميع رجال «بوثنيا» بانتظار مساندة أخوتهم في الشمال. إن عليهم الحضور خلال شهر واحد الى كنيسة «بوهيا نكيرو» لتلقي المزيد من التعليمات.

ميكو: أبي! لو قدّر لنا أن لا يرى أحدنا الآخر مرة أخرى...

إلكا: إذا حدث هذا ياولدي فانني أقدر لك كل مافعلت. لقد منحتني الطمأنينة والقوة، وسأعطيك نصيحة واحدة: «عش دائماً وفق مايمليه عليك ضميرك.

ميكو: وداعاً يا أبي ويا أمي!

كاتارينا: يا «ياكوإلكا» ويا «ميكو إلكا»! إنني أفتقدكم منذ الآن، وأصلي لعيسى المسيح أن يكون معكم ويرعاكم دائماً. إذهبا، إذهبا، في أمان الله أيها الرجلان، واجلبا النصر لـ «بوثنيا» أما نحن نساء «بوثنيا» فلن نبكي أو نولول. سنحارب كذلك دفاعاً عن وطننا وبيوتنا. ها هو صراخ أنثى الدب يتعالى وها هي تقف مستعدة للدفاع عن بيتها. «ياكوإلكا»، يارجلي الحبيب، ويارجل «بوثنيا» كلها، إنني أراك حيثما تكون، إن أفكارك أفكاري، وأفكاري معك. عد منتصراً فخوراً سالماً، كما يعود الرجال!

الكورس: ان نساء «بوثنيا» كلهن يحملن الآن أسى دفينا لقد أخذت الحرب أزواجهن وأبناءهن خلف الأفق البعيد أما «إلكا»

فقد ذهب يحمل معه حب كل البيوت. لقد حلق عبر خط الأفق كما يحلق الصقر الوحيد، ناشرا جناحيه فوق أرض الوطن كلها.

مشهد (كنيسة «بوهيا نكيرو»)

الكورس: إن كنيسة «كيرو» تقف مندهشة لهذا الحشد من الأبطال ستتجمد إبتسامات فرسان «فليمنغ» على وجوههم عندما تنصب لهم الشراك!

إلكا: نحن الآن أكثر من ألفين. وهذا العدد من الرجال يجعلنا قوة ضاربة. إسمعوا أيها الرجال! إنني أعرف «فليمنغ» وأعلم أنه يستطيع دحرنا بخططه الحربية. ولكن عندما يضرب ألف رجل ضربتهم في لحظة واحدة، فان قلب «فليمنغ» سيطير هلعا وسيعتري وجهه الشحوب

بالو: لابل سيسلح في سراويله!

تومالا: هل ثمة أخبار من الشمال؟

إلكا: سيأتي «كرانكا» بالتأكيد وجليد الغضب يلمع في عينيه. كلما - بيرا، يارفيقي القديم، ستكون أنت مساعدي.

كلما - بيرا (الذي يعني اسمه «ساحق الجليد»): إذن سأسحق كل بارد يحاول المساس بك.

إلكا: أريدك أن تراقب الأخوين «بيلتونيمي»، إنني لا أثق بهما.

بوتو: كم خيالاً عندنا؟

تومالا: القليل فقط.

بالو: وعندنا عدد قليل من الخيول الهزيلة.

بوتو: هذا الأمر لايبشر بالخير!

إلكا: إن لدى «فليمنغ» ألف خيال في الأقل، لكن لدينا مشاة أقوياء، فلنضرب الخيول ونسقطها من تحت راكبيها. إن الخيال الساقط من فرسه لايستطيع المشي. لقد رأيت ذلك في معارك «نوفغورود»

بوتو: متى سننطلق، والى أين؟

إلكا: سننطلق عند الشروق. سنذهب أولاً الى «يالاسيارفي» ثم نقسم الى مجموعتين لنعاود اللقاء مرة أخرى.

بوتو: لنصلي الى الله تبركاً أولاً، الكنيسة هاهنا.

بالو: لو صلينا الى الشيطان لكان ذلك أنفع! سيساعدنا الشر على الشر!

إلكا: سنصلي الى المسيح ليباركنا ويحمينا من سفك الدماء، لما لانفع فيه.

كلما - بيرا: إذن من الأفضل أن نغرق الاعداء في البحر، وهكذا لن يكون هناك سفك دماء!

تاونو بيلتونيمي: إنني أحذركم! إن «فليمنغ» هو الحاكم الشرعي الذي عينه الملك.

بوتو: إذا كنت ضدنا، فأوضح ذلك صراحة.

تاونو بيلتونيمي: إنني أحذركم فقط.

إلكا: إن تحذيرك جاء متأخرا. لقد فاضت كأس «بوثنيا». وعليك أن تكون حذرا فيما تقول.

الكورس: إن لهيب المعركة يعم البلاد، ولن تنسى فنلندا الحرب التي خاضها «إلكا».

مشهد (داخل الكنيسة)

إلكا: إننا ذاهبون الى المعركة، فباركنا!

مارتنيوس: لكنكم ذاهبون للقتال ضد الملك الشرعي.

إلكا: كلا، بل اننا ذاهبون للقتال ضد اللصوص.

مارتنيوس: إنه تمرد دفعكم إليه «الدوق جارلس»، لهذا فاني أرفض منحكم بركاتي

الرجال: إذن سنبارك أنفسنا بأنفسنا.

الكورس: للشعب الحق في تقرير مصيره، والكنيسة لاتفعل شيئا سوى تمجيد الحكام في تراتيلها!

مشهد

رجل من «هامي»: إننا نطلب معاونتكم لمنطقة «هامي». لقد ضقنا ذرعا بنظام الايواء الاجباري.

بالو: هل سمعتم هذا؟ لابد أن نعتبر الحرب منتهية مادامت «هامي» قد إستيقظت!

إلكا: علينا أن ندحر «فليمنغ» أولاً، إذ ليس لدينا الوقت الكافي للوقوف في «هامي».

تومالا: لكن «هامي» على الطريق.

إلكا: إن القضية قضية وقت ومباغتة. مع ذلك ليقرر القادة مايرون ولن أعارض قرارهم.

تومالا: لنستول أولاً على حصن «هامي»، وسيكون لدينا الوقت الكافي لذلك.

بوتو: إنني أتفق مع «تومالا» في الرأي.

إلكا: إذن هذا هو ماتريدون! إن لي هواجسي، ولكن لنقم بما تريدون. هذه أوامري: على «تومالا» و«بالو» الانطلاق الى «هامي» و«سانو» لاثارتها. أما أنت يا «بوتو» فخذ مائتي رجل لاثارة الجزء الساحلي حتى «أولفيلا»، وسيكون لقاؤنا خارج قلعة «توركو». إبعثوا تقاريركم لي، ولي فقط، حول مجريات الأمور

مشهد (بالاسيارقي)

الكورس: الى الامام نحو الحرية! الى الأمام يامحاربين من أجل الحرية! الى الأمام أيها الرجال الشجعان! لقد لقي الخائن نهايته في مياه بحيرة «بالاسيارقي».

كلها ـ بيرا: لقد فتحت أبواب الجحيم!

أيهاالقادة! يا «إلكا»!

الخيانة بيننا!

لقد حرض الشيطان «تاونوبيلتونيمي» الرجال على التمرد. لقد سمعته وهو يقنعهم بالعودة الى بيوتهم والقاء القبض عليك.

تاونوبيتونيمي: هذا كذب! لقد قلت إنه من الخطأ إجبار المقعدين على المشاركة في الحرب، وطلبت منهم العودة الى بيوتهم.

كلها بيرا: إنك أنت الكاذب ياتلميذ الشيطان! هؤلاء هم الشهود على ماكنت تفعله!

الرجال: هذا صحيح.

إلكا: لك العار يا «بيلتونيمي»! من أبناء جلدتنا وتفعل هذا؟ إنك تعرف قوانين الحرب، والقضية واضحة جداً. هل ستقبلون حكمي عليه أيها الرجال مهما يكن؟

الرجال: نعم سنقبله!

إلكا: عليه أن يدفع خيانته ثمنا لخيانته. لن نسفك دمك يا «بيلتونيمي»، وإنما سنغرقك في البحيرة. نفذ الأمر يا «كلها بيرا».

تاونوبليتونيمي: أيها الأوغاد! إنكم لن تستطيعوا قتلي! سينتقم لي «فليمنغ»! سيقتل حتى اطفالكم!

كلها ـ بيرا: تجمد أيها الدم، تجمد! تجمد كما تتجمد الروح الخاطئة حين يلقى بها الى الجحيم!

الرجال: تجمد أيها الدم، تجمد! تجمد ولتقف دورتك!

إلكا: هانحن الان أقوياء ومتحدون. لنتقدم أيها الرجال، الى القتال! فاما النصر أو الموت! ولتكن صرخة الحرب وشعارها «الحرية للفلاحين»!

الرجال: تقدموا، تقدموا يا أبناء «بوثنيا»، فلن نكون عبيداً أبداً. أغنيتنا الجديدة هذه ستكون نشيد حاملي الهراوات تقدموا، تقدموا، يأبناء «بوثنيا»، فالحرية بانتظاركم وخلف غابة «هامي» سيلقى «فليمنغ» ومصيره. تقدموا تقدموا يأبناء «بوثنيا»، تقدموا يافلاحي الشمال فأنتم وحدكم قادرون على إنهاء ظلم فرسان «فليمنغ» وسرقاتهم. تقدموا، تقدموا يأبناء «بوثنيا» تقدموا يأبناء الأرض الحرة تقدموا يافرسان «إلكا»، «إلكا» زعيمنا وقائدنا الى النصر. تقدموا، تقدموا يأبناء «بوثنيا»، تقدموا نحو الجنوب لن يستطيع «فليمنغ» ايقافنا ولن نكون عبيدا أبدا.

مشهد

رجال إلكا: إنهضوا يارجال «بوثنيا»،

خوضوا المعارك أيها الشجعان،

أيها الفرسان الأباة،

وليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطغاة،

فلن نكون عبيداً أبداً.

النصر لايأتي بغير العرق والدماء

إنها أغنيتنا الجديدة،

أغنية المعركة، نغنيها جميعاً.

ليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطغاة!

إن الحرية في إنتظارنا

والنصر لا يأتي بغير العرق والدماء

وخلف غابة «هامي»

سيلقى «فليمنغ» مصيره.

إنهضوا يارجال «بوثنيا»،

خوضوا المعارك أيها الشجعان

يافلاحي الشمال الاشداء

إن النصر لايأتي بغير العرق والدماء

الى القتال!

الى القتال!

وليقدح شرر حوافر خيولكم

في وجه الطغاة

فالنصر لايأتي بغير العرق والدماء.

معسكر «فليمنغ»

فليمنغ: حسن، أيها الفارس «نوت»، تكلم! ماالذي عقد لسانك؟

نوت: هـ.. هـ.. هناك الكثير منهم!

فليمنغ: ماذا في ذلك؟ ان البعوض يأتي دائماً بالأكوام!

نوت: لا.. لا.. لكنهم جعلونا نهرب كقطيع من الأغنام. لقد

كانت هراواتهم جداراً منيعاً في وجوهنا.

فليمنغ: هذا جيد! باستطاعتنا الآن أن ندبغ جلودهم!

نوت: وكيف ذلك؟

فليمنغ: إن لم يكن بالقوة، فبالحيله.

نوت: ولكن هل لديك القوة الكافية لذلك؟

فليمنغ: إن الفين من الفرسان يكفون لذلك... إعط الأوامر للفرسان بالهجوم الآن، يتبعهم النبلاء ثم تبدأ المدفعية بالقصف حالما يشكل المتمردون خطوطهم الأمامية للهجوم. آه، كم أتمنى أن أرى وجه «إلكا» مرة أخرى!

مشهد (المعركة الأولى: يشن «فليمنغ» عدة هجمات متتالية، لكن يفشل في كسر شوكة الثوار أو خرق صفوفهم. يرسل مفاوضاً يحمل علماً أبيض الى الثوار)

المفاوض: بالنيابة عن «فليمنغ»، أطلب التحدث مع قائدكم

إلكا: إنني لا أتحدث إلا مع «فليمنغ» نفسه! (يعود المفاوض، ثم يظهر «فليمنغ»)

فليمنغ: حسن! هانحن نلتقي مرة أخرى يا «ياكو إلكا» إننا لم نصل الى نهاية حديثنا في قلعة «توركو».

إلكا: نعم. هذه هي المرة الثالثة التي نلتقي فيها: كانت الأولى في «نوفغورود»، والثانية في قلعة «توركو»، وهانحن الآن في «نوكيا». لكنني أرجو أن تفهم بأننا لن نلتقي أحياء مرة أخرى ــ لابد أن يموت أحدنا، أو كلانا.

فليمنغ: إنك لرجل عنيد!

إلكا: أنت الذي جعلني كذلك.

فليمنغ: لقد قاتلت في السابق معي بشجاعة تليق بمن يقاتل معي.

إلكا: وسأستمر في القتال بشجاعة حتى تصدر أوامرك بايقاف نظام الايواء عن «بوثنيا» ومنع فرسانك عن ممارسة السلب والنهب.

فليمنغ: إن البلد بحاجة الى فرسانه، وهم بحاجة الى أن يحصلوا على ما يعيشون عليه.

إلكا: إنك تثبت فشلك كاداري إذا سمحت للفرسان بجبي الضرائب مباشرة ووضعها بجيوبهم.

فليمنغ: إن عملك لم يسبق له مثيل إذ لم يستطع أحد الوقوف بوجهي، إضافة الى أنك قد بالغت كثيرا في هذا الموقف. إن الرياح لم تعد تجري كما تشاء، هذا فلن أعدك بالحرية مع أن تلك كانت نيتي في حالة إستسلامكم.

إلكا: إننا لن نستسلم مطلقاً ولن نتراجع أبداً. ولن نبتسم حتى يتوقف نظام الايواء وتعود خيولنا الى الركض حرة أبية.

فليمنغ: دع السيف يقرر ذلك إذن أيها الأحمق العنيد!

(المعركة الثانية: بعد هذه المعركة يتقدم «نوت» مفاوضاً، ويقف أمام الجدار الخشب الذي يكوّنه حاملو الهراوات):

نوت: إنكم ستخسرون هذه الحرب! انظروا الى قتلاكم! إن «فليمنغ» يعد بأن نظام الايواء سينهي إذا سلمتم قائدكم له. فكروا في ذلك! بمجرد تسليم قائدكم، سيكون بامكانكم العودة الى بيوتكم أحياء. "إنه عهد، وهاهو مكتوب على هذا الاعلان بتوقيع «فليمنغ». عليكم التفكير به جيداً واعطاءنا رأيكم غداً صباحاً. («نوت» يقذف الاعلان الى جدار الخشب)

مشهد (معسكر «إلكا»)

يأتي أحد حاملي الهراوات باعلان «فليمنغ» ويسلمه الى «بيكا بيتونيمي»

حامل الهراوة: لقد أرسل «فليمنغ» هذا الاعلان، ولا أعرف القراءة. هل آخذه الى «إلكا»؟

بيكابيلتونيمي: كلا، إعطني إياه. هاهوذا الكاتب وسيقرأه.

الكاتب: يقول الاعلان إن بامكان الفلاحين العودة الى بيوتهم أحياء في حالة تسليمهم القادة، وبعكس ذلك سيموت الجميع!

بيكابيلتونيمي: هل سمعتم ذلك أيها الرجال؟ أنها فرصتنا الأخيرة. لنسلم «إلكا» لهم. إنه لايعرف كيف يقودنا، وقد مات منا الكثيرون. لماذا لاتغني الأغنية التي كتبتها عن «إلكا» يا «رنتاروسي»؟

رنتا روسي: إلكا قائد فاشل،
عصفور حقول،
مقصوص الجناح.
ضفدع هزيل
يخوض الحرب!
أضحوكة البيوت!
مهزلة الرجال!

أحد حاملي الهراوات: لقد نلت كفايتي من هذه الحرب! سأهتم بقريتي فقط.

رسول (جريح): هذه رسالة من «بوثو». هل «إلكا» هنا؟

بيكابيلتونيمي: كلا، إنه ليس هنا. إعطني الرسالة! وسنعطيها له.

الرسـول : لقـد قال لي «بوتو» أن لا أسلم الرسالة إلا بيد «إلكا» مع ذلك، فاتني ضعيف جداً. خذ الرسالة وأخبره إن «بوتو» قد أسـر وأخـذ الى قلعـة «تـوركـو»، كما أن الكثـير من الرجال قد قتل.

بيلتونيمي : إذن فقد إقتربت النهاية مالم يقبض على «إلكا» ويسلم الى «فليمنـغ». هل أستطيـع الـوثوق بكم؟ إن علينا أن ننصب له الفخ عند حلول الظلام.

رجل : إعتمد علينا.

رجل آخر : ثق بنا. سنذيع الخبر بين الجميع.

كلما - بيرا : هاهو شرفنا يباع الآن رخيصاً يجب منع ذلك!

مشهد

توما لا : حييت «إلكا»!

إلكا : مرحباً بكم أيها الأخوة!

توما لا : إسمعـوا أيها الرجال! إسمع يا «إلكا»! لقد جئتكم بأخبار طيبـة. لم نعـد لوحدنا بعد الآن. إن الرجال القادمين من «سـافـو» في طريقهم إلينـا وسيكـونـون معنـا خلال وقت قصير. سيكون لأولئك الرجال ولفو وسهم دور عظيم!

إلكـا : لقـد جلبتهـا لنـا الأمل يا «توما لا» ويا «بالو». لقد حاربنا هنا ببســالـة، لكن قوى الجحيم هي الأخـرى يقظـة. إنهـا تعرض الفلاحين الآن للبيع. إن الكره أكبر من الحب.

بالو : ومن يجرؤ على ذلك؟ من هو الجبان الذي ينكث بالعهد؟ من سيلقي الراية؟

إلكا : تتردد إشاعات بأنني أرفض القتال، أو أتقاعس فيه. تذكروا أيهـا الأخـوة أنني كنت الـوحيـد الذي عارض الوقوف في «هـامي». إن الأحـاديث هنـا أصبحت اكثر من الأفعال والـرجـال قلقـون. كان المفروض أن نباغت «فليمنغ» لا أن نترك له الفرصة لمباغتتنا.

توما لا : ذلك صحيح، ولكن هل ثمة أخبار من «بوتو»؟

إلكا : كلا. لم أسمع منه ولا كلمة واحدة. لقد بدأت أقلق عليه.

بالو : ماهو موقف القتال هنا؟

إلكـا : لقـد سقط الكثير من القتلى من كلا الجانبين، لكن جدارنا الخشب سيصمـد. ان المعـركـة مستمـرة ولن نستسلم أو نتراجـع دون تحقيق النصـر! (المعـركـة الثـالثـة. مدفعية «فليمنغ» تبدأ القصـف)

شي - بيرا : لقد فتحت جهنم أبوابها! اللعنة!

إلكا : تكلم يارجل! ماالذي تقصده؟

كلما - بيرا : بعض الأوغـاد من رجـالنـا يخططـون للتمرد. لقد وعد «فليمنـغ»، بأن يسمح للرجال بالعودة الى بيوتهم سالمين إذا سلموك وبقية القادة الآخرين له.

إلكا : من هو الخائن بيننا؟

كلما - بيرا : إنه بالطبع «بيلتونيمي» الآخر. كان ينبغي أن يقتل مع أخيه

إلكا : ومتى قرروا الامساك بي؟

كلما - بيرا : عنـد حلول الظـلام. إن مدفعيـة «فليمنـغ» مستمرة في قصفها والأمور تتردى ساعة بعد أخرى. لقد أخذ اليأس يعم الناس، وهناك أغنية هجائية ضدك.

إلكـا : هل بلغ الأمـر هذا الحـد؟ رجـالي؟ أخـوتي؟ أبنـاء وطني؟ يتآمرون علي؟ ولكن من الذي ألف الأغنية؟

كلما - بيرا : إنـه «رنتـاروسي»، صديق «بيلتـونيمي». إنه جاسوس بـالـولادة! مستعـد للخيـانـة دائمـاً. لا صديق له، ذلـك الكلب، إنه يركض وراء الأقوياء.

إلكـا : سأبصق في وجهـه حتى ولـو كان جثـة. ماذا تقـول الأغنية؟ (كلما - بيرا يردد أغنية «رنتاروسي» كلها). إذن هذه هي طريقـة شكـره. لي، لقـد كنت أظن. . . حسن، لننس المـوضـوع، إنني لا أستطيـع الـذهـاب هنـاك الآن، لا أستطيع النظر في وجوه الخائنين. إنني قلق جداً يا «كلما - بيرا».

كلما - بيبرا : إلكا : إنك القائد الذي يحبه الجميع ويتوقعون منه الكثير.

إلكـا : آه لو كانت «كـاتارينا» هنا الآن! لكنني أعرف أن علي القتال وحيداً والوقوف وحيداً ضد كل شيء، وحيداً تماماً. هي وحـدهـا حبيبتي، هي وحـدهـا من أفكـر بـهـا الآن. هل مازلـت تهتـم بي يا «كـلما - بيرا»؟ إذهب واشعــل مخزن الغلال ذلك لكي نتمكن من رؤية الذين يهربون

كلما - بيرا : حسن، وسأعد جيادنا كذلك.

إلكـا : إفعـل ذلك! لن يستطيع الخونة سلخ جلدي حيا إنني ما زلت بانتظار وصول قوة الشمال. اعطني رمحي!

مشهد

إلكا : على جميع الرجال الاصطفاف جدارا من خشب الهراوات إننا سنربح هذه المعركة لأن «فليمنغ» لم يحقق شيئاً لحد الآن.

بيلتونيمي : إن لعبتك قد إنتهت يا «إلكا»! لقد فر معظم رجالك!

إلكا : رصوا صفوفكم أيها الرجال! ما الذي أصابكم؟ هل أنتم خائفون؟

تومـالا: لقـد هرب نصف الرجال، وهاهوذا مخزن الغلال يشتعل، وباستطاعة «فليمنغ» أن يرى أعداد الهاربين ليساعدنا الله!

بيلتونيمي: هؤلاء هم القادة، اعتقلوهم!

كلما ـ بيرا: إنك انت الذي سيموت الآن (يهاجم «بيلتونيمي» لكن هذا يفر هارباً) إن الشيطان سريع الىٰ الهرب! (مدافع «فليمنغ» تكثف قصفها)

بالـو: ها هوذا «فليمنـغ» يشن هجومـه الأخيـر. لم يبق أحـد من الـرجـال. لقـد فر الجميـع! أيهـا التعسـاء! الموت هو ماستنالون لا الحرية. رغم أني لست خائفاً، لكن علي أن أغادر الىٰ «كرانكالا»

كلما ـ بيرا: علينا أن نفعل ذلك الآن، وإلا لن نستطيع الافلات مطلقا.

إلكـا: توجهـوا نحـو الغرب ثم تفرقوا. أما «كلما ـ بيرا» فانه سيأتي معي الىٰ «المـايوكي» حيث علينا إجلاء العوائل وإلا فان «فليمنـغ» سيـذبحهم جميعاً. سيكون لقاؤنا في «ليمنكا» عند «كرانكا».

الكـورس: لقـد كانت قويـة تلك اليـد التي إرتفعت بوجـه الظلم والاضطهاد، لكن يد الخيانة التي إرتفعت بوجه «إلكا» في «نـوكيـا» كانت أقـوىٰ. ليضـع القتلة أكـاليل الغارعلىٰ رؤ وسهم وليعش النبـلاء حيـاتهم الـرغيدة على حساب «بوثنيا» الشقية!

مشهد (منزل «إلكا»)

إلكـا: لقـد خسـرنـا يا «كـاتـارينا»! لقد خاننا رجالنا، أبناء وطننا! رجـالنـا يا «كـاتـارينا» إعتراهم الجبن! ان علينا الهروب وإلا أعدمنا هنا. تزودي بالطعام وأحكمي ربط هذا الجرح.

كاتارينا: إنني لا أستطيع أن أراك يائساً هكذا!

إلكا: ليس لدينا الوقت الآن. عليك اللحاق بنا الىٰ «ليمنكا».

كاتـارينـا: ياويلتاه! لقد بنينا الآمال الكبيرة ووثقنا بالآخرين. لقد صدقناهم وأعتبرناهم أصدقاء مخلصين!

إلكا: هل وصلتك أخبار من «ميكو»؟

كاتارينا: لم تصل منه كلمة واحدة.

إلكا: لقد تأخر «ميكو»! لقد تأخر الجميع!

رسول: إهرب يا «إلكا» لقد ألقي القبض علىٰ «كلما ـ بيرا» والمأمور في طريقة الىٰ هنا.

إلكا: لم تعد لي القوة الكافية علىٰ الركض.

كاتارينا: إختبىء في القبو! ساعدني علىٰ حملك يارجل! (إلكا يسقط)

المأمـور: ها قد وجـدنا الذئب في وجاره! إنني ألقي القبض عليك يا «إلكا» وسأر سلك الىٰ قلعة «توركو» لتعدم هناك أمام «فليمنغ»

إلكا: أعتقد أن هذا كل ماتستطيع عمله! الوداع يا «كاتارينا»! لقد أحببتك كثيراً، تذكري هذا دائماً، لكنك لن تستطيعي اللحاق بي في هذه الرحلة. بلغي تحياتي لابننا «ميكو». خبر يه ان لديه الوقت والقوة، لكن لطلبي منه أن يتر يث في مسيرته.

المأمور: تحرك!

بيلتونيمي: إلكا زعيم فاشل /عصفور حقول.../ ضفدعٌ هزيل...

كاتارينا: إنك خنزير قذر يا «بيلتونيمي»!

بيلتونيمي: إن «إلكا» له أصدقاء في كل القرىٰ الواقعة علىٰ الطريق من هنا حتىٰ قلعة «توركو»، فكيف تجرؤ علىٰ ارساله براً؟

المأمور: سأشنقك الآن وأقطعك ارباً ارباً لتكون درساً للآخرين!

كاتارينا: ولكنك نفسك ستشنق قبل حلول الربيع القادم!

المأمـور: لاتحـاولي إخـافتي. إن فرسان «فليمنغ» منتشرون الآن في كل مكـان وهـاهم الآن يأخذون مايحلو لهم وسيأتون هنا ويستبيحون منك ماتحتفظين به لزوجك!

كاتارينا: إنني سأقتل نفسي قبل الرضوخ لهم (المأمور يسحب «إلكا»)

إلكا: كاتارينا!

كاتارينا: ياكو إلكا!

مشهد («إلكا» يقف مقيداً بالحبال مع عدد من حاملي الهراوي)

إلكـا: أيهـا الـرجـال! أيها النساء! ياسكان «المايوكي» يا أهل «بوثنيا»

كلكم! هكـذا يقف الـرجـال الـذين ختنمـوهم! إن الحرية لاتليق بكم، إنهـا تليق بالشجعـان فقـط. ولكن إذا طمحتم في التغيير مستقبلاً فتذكروا «إلكا» وإذا وصلت قوات كرانكا» فكونوا مخلصين له في الآقل!

الكورس: إن أقصر الطرق المؤدية للحرية يمتد بمحاذاة نهر الفداء.

«ستار»

مسرحية شعرية

جنود

ترجمة :

لطيف ناصر حسين

جون گورني

John Gurney

بريطانيا

جنود ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤

طبيب عسكري

ممرضة

صوتان .

١٩١٧ ، في مستشفى عسكري . . جنود يعرضون جراحهم .

جندي١ :

لم تعلم بان بصري قد عاد .
راقبتك وانت تراقب طيف وجهك الزجاجي
الذي يرتعش على النافذة
تحاول ببطء
تخمين الالم
الذي يشد الملامح
يوما بعد يوم
راقبتك وانت تفرك يديك وتقرص جلدك
كما لوكنت تختبر جسدك ، تتحقق من شكله ،
تبحث عن احاسيس مغايرة .
اصغي كما تصغي انت لصوتك
كما لو انك تسمع تسجيلا لنفسك :
كاتما
التضمينات الاخيرة .
لايقاعاته الغريبة .
رأيت ذلك يحدث من قبل .
لن تستطيع ايقاف العقل .
ماهو سبب الحرب؟

الطبيب :

خطيئة الانسان .

جندي ١ :

تساقطت قنابل الغاز عند المساء .

الطبيب :

لم تضع قناعك .
لم تطع اوامرك .
يتصاعد الغاز عندما تسخن الشمس الارض .
انه صموت وخفي ، لكنه يفوح
مثل الخردل او ازهار الجيرانيوم .
انه يخترق ملابسك
يصير الجلد احمر . انه يقرح .
تصل الحروق الى انفك .
تنتفخ وتدمع ، تؤلم وتنطبق
فتشعر بانك قد عميت
عليك ان لا تلمس بشرتك .
بعض القروح يجب ان تفقأ . ويترك البعض .
عليك ان لا تتحرك .
تشعر
بانك قادر على السير
فان فعلت
ستقتل نفسك
لا تطع مرة اخرى
وسوف تموت .

جندي(٢) :

الغاز رهيب .

الطبيب :

الغاز اكثرها انسانية .
قارنه بالرصاصة او القنبلة .
كل ما يفعله حروق خارجية .
لم يفقد عينيه ، او نصف فكه .
لقد ابقى الغاز على حياة الكثيرين من الجند .
اتمنى بان يتقاتلوا بالغاز وحده
يجب ان تفحص اقنعة الغاز باستمرار ،
فالجنود لا يحتفظون بها سالمة ونظيفة .

جندي١ :

كنت اشعر انني بخير .

الطبيب :

قد كنت بالطبع . مع الغاز
تختلف الاعراض .
انك تظن بنفسك
القدرة على السير
او الاكل .
فان فعلت
فأنك ببساطة تقتل نفسك
ضربات قلبك غير منتظمة .
الغاز الخردلي سيحرق رئيتك والجلد .
يوقف (الفوسجين)(*) القلب .

جندي٢ :

خرجنا في الليل .
لم يرنا احد نذهب .
تقدمنا تحت ضوء القمر والنجوم .
لم نتكلم .
ليس ثمة صوت الى جانب وقع احذيتنا ،
غير المدافع
التي دمدمت باتجاه نقطة التموين في المحطة ،
وغطيط الجياد .
لم نغن .
كان قلبي صامتا
عند المحطة .
حدقت اسفلا بالنائمين في الجليد ،
توهجوا

● الفوسجين : غاز عديم اللون كريه الرائحة ،
كان يحضر اصلا بالاستعانة بضوء الشمس
يتطلب التحسن اسابيع . (يتلاشى بعيدا)

مثل اضلاع متقاطعة من الواح خشب الطرق المغمورة
التي تمتد الى المعركة .
خرفان ،
كظلال اخر الموتى غير المدفونين ،
ناموا في البرسيم ، نصف مخبوئين .
في حقول
كانت اعمدتها المنعزلة ، معلقة بالاسلاك .
تأرجحت
حقيبة عدتي في العربة . عميانا
كانوا يسحبون .
احسست بذلك الاستغراق في الكآبة ، ثم الخوف .
انصت الى العجلات الحديدية فوق السكك
اعدت الفكر ثانية بحمولة القطار من الموتى .
وقد رزمت اجسادهم بالجص الحي ، يسرعون بهم
للحرق في محارق بشعة خلف الخطوط .

جندي ٣ :
راقبت الخيالة
خيولهم صغيرة ، كالمهرات .
ليس لاحد منهم رداء طويل . اعتمر
البعض كاسكيتات سائسي الخيل
وكان الاخرون حاسري الرؤوس .
لف الكثيرون اردانهم فوق سواعدهم .
انتصبوا فوق ركابات قصيرة .
رأيتهم يهجمون .
في البدء انطلقوا سوية . ثم انتشروا .
عادوا محنيين مثل فرسان السبق ،
سيوفهم مشرعة الى امام ، قبالة عيونهم .
اغاروا مرة ، ثم اغاروا ثانية عائدين .
توغلوا ، ثم توغلوا مرة اخرى .
تمزقوا تحت هجمة واحدة .
تساقطت الاجساد المجزوزة الاعناق ، تدحرجت الرؤوس المدماة
تقافزت بين النعال الحديدية لارجل الجياد .

جندي٤ :

تمزقنا
في شوارع ضيقة .
تدفق دم الموتى
وهم مطروحون الواحد فوق الآخر .
تكتلهم على بعضهم منعهم من السقوط .

جندي١ :

لم استطع امساك بندقيتي بسبب الحرارة .
تطلعت الى الموتى
وقد تكدسوا اكواما امام المدافع .

جندي ٢ :

لقد كبلوه وربطوه الى عمود .
حشروا وجهه في قناع غاز مقلوب
ليكتموا صرخاته .
كانت مجموعة اطلاق النار تراقب
فقدت اعصابها .
كانت اطلاقاتها طائشة .
جرحته الرصاصات فقط .
صرخ الجندي وبكى
تقدم الضابط
كان عليه ان يطلق مرتين قبل ان يرديه قتيلا

جندي ٤ :

رأيت الرجال وهم يحدقون بجنون ،
بالضباط
الذين امروا الجثث المتنفخة الان بالهجوم ،
بالركض في نيران المدافع ، وبالموت ،

جندي٢ :

كان الهواء لطيفا وجافا .
عمال المناجم ، الذين يعيشون حول الحفر .
تسلقوا فوق فتحات الفحم ليرقبوا
مشهد الحرب .
تعلقوا مثل الذباب على السلالم ، متشبثين بالدرجات
ليشهدوا اين كنا نموت .
من كل حقل ووشجر زمجرت المدافع .
قاموا وسقطوا .
في موجات من الصوت .

تفجر القنابل خلل الدخان .
لامعة مثل مرايا محطمة ، أنوار متلألئة
يتماوج الدخان من الارض في سحب كالصوف .
وراءه الغاز الانكليزي ،
مثل حجاب راهبة فاقع ،
زاحفا نحو الخنادق .
كان الانكليز يهجمون .
حشرات صغيرة تعدو الى امام ، مجاميع سوداء متراصة ،
تمايل البعض ، بدا مترددا ، ثم سقط :
رقدوا حيث سقطوا
تقدم قاذفو القنابل .
ساروا خلال عاصفة القنابل الملونة ،
زخارف القة من القرمزي من الاخضر الزاهي ،
الذي انفجر بين اجسادهم .
سيتفجر الالمان ، مثل اكياس دم .
سمعتهم يصرخون ، مثل حيوانات بعيدة ، في كل مرة
عندما تندفع الحربة
خلال نسيج الجلد
وتنتزع الحياة .
غمرت الاجساد الخنادق ، عميقة فاحتوتهم
احتفى ضباب القنابل المعدني اللامع
بجثث الاموات
ثم هجموا
مجتازين علامة الخنادق .
قتل رجال
في منتصف جملة او عبارة
ومن الظهيرة حتى الغسق .
عظم المساء انين الموت . كان بعض الرجال
يضغطون امعاءهم : اطرافهم المكسورة :
وكانوا يطلبون شربة ماء .
استدرت وهربت .
عدوت وسط غابة .
كانت الاشجار مختلفة هناك . هادئة
ذات اوراق
حفرت حجرا بممزقي ، نبشت اخدودا
في التربة حيث اقدر على الرقاد :
كشطت الاوراق الباردة العتيقة
لكي اشق التراب ، السهاد الناعم :
المتناثر كالسيقان الجارية المجذرة ، سيقان بيضاء طويلة

تلك التي تصغي لرائحة التربة المسالمة .

الطبيب :

ماالذي قالته التربة؟

جندي٢ :

كن مستقلا .
انحر
برباطة جأش .
هيء نفسك الى اللاموت
تبرأ
من نكران الذات
اقطع صلتك
بالحب .
رقدت هناك في الليل
وقد زاغ
ذهني عن كل رصاصة . .
القذيفة المتشّار
لا تصل الي .
سقطت قذيفة جانبا .
عرفت
الروح الكوني .
هل هذه هي الجبهة؟

الطبيب :

واقعة «السوم»(*) بتمامها هنا .
تهبط الحدائق التجارية حتى ضفاف
الشاليهات ، التي بنيت ليمارس فيها الحب وقت البطالة
ومع حلازين الطين النضيج فوق قدورهم .
وبوابات الحدائق ذات الأزهار والاوزات الحديدية .

جندي٢ :

في اي اتجاه هي الجبهة؟

● واقعة السوم الاولى :
حدثت عام ١٩١٦ خلال
الحرب العالمية الاولى حين
شنت القوات المتحالفة هجوما
فاشلا على الجبهة الغربية .

الطبيب:

الجبهة الى الشمال.
مسيرة ثلاثين دقيقة
ستقودك صوب الخنادق ـ
عبر المحطة، عبر النهر بعد الجسر،
القلعة بحقولها من نبات الحوذان،
الكنيسة التي دمرتها القنابل، حيث يتدلى رأس (العذراء الذهبية)
اسفلا مع طفلها المتير المقلوب
ليندد بالمعركة
ستجتاز القرى ذات الاجر ـ المترب، والحقول الساقطة،
صفوف الذخيرة، وخيول العربات.
قذائف،
تنفجر في الجوار بين حين وآخر.
لتصطاد مستودعات الذخيرة.
فرسان مع رسائل مستعجلة، مخابرون.
يمدون خطوط الاسلاك من عمود لعمود.

جندي٣:

هل تستطيع رؤية الشوارع؟

الطبيب:

الفرنسيون ببزات كأنهم سماكرة، معاطف زرق عتيقة،
مع قدرور ومقال وجزم معلقة في كل مكان،
خوذهم عبر جباههم.
يمشي الانكليز مجهدين، بمعاطف الخنادق المجبولة بالطين،
فتراب ارض المعركة قد نفذ في الاكف الكبيرة الخشنة
انهم ينزلون ثانية لبضع ساعات الى الحياة.
يحدقون بصورهم التي تبدو بيضاء شاحبة
في نوافذ واسعة غير محطمة: يتحسسون جوانبهم،
كامل اجسادهم غير المصابة.
يقف اخرون في الزوايا: ينظرون للعالم.
يحدقون بثياب النساء، التنورات البيض الطوال،
الى الممرضات يدفعن الجرحى في عرباتهم،
الى الاطفال، كيف صاروا اطفالا،
انهم ينظرون كما لو انهم خطوا داخل حلم.
ضباط، بنقود بقيت لينفقوها،
يجلسون لدى الحلاق،
ارى اصابعهم تجوس خلال فروات رؤوسهم،
غاسلين شعرهم القصير الخشن،
يشطفون الصدف السوداء للقمل،
يبعدون الروائح الفظيعة للموتى.
سيقومون قريبا
يغادرون ليحتسوا (كوكتيلهم) في البارات:
ليروا الفتيات جراحهم، وندوب المعركة،
ثم يهيمون في شوارع التيه،
يرتعشون إذ تومض مشاعل البغايا.
في وجوههم: حين تمتد يد تتحسس شاراتهم،
تمسد اجسادهم، تشتد وضوحا، ثم اكثر الحاحا، لتقدم
جسدا مليئا برهبة زائفة،
وبعض الحب والضحك عند المساء.
اتخذت طريقي
عبر شوارع يضيؤها القمر.
شممت
روائح الغرف التي تضيؤها المصابيح.
استمعت لاؤلئك الازواج فاقدي الحب،
الذين يقلدون الضرورات السرية للاحلام.
رحلت عائدا الى الكهوف حيث الرجال
كانوا يتباهون بقتلاهم.
وقفت في ضوء القمر.
راقبته
فتنته على النهر.
كيف يومض
فوق الكاتدرائية، يفضض
كل برج.
استمعت الى الاصوات
التي تنطلق من اقواس الابواب.
انزلت عيني
عن اردية الرهبان.

جندي٣:

عندما جمعت اشتات نفسي كان كل شيء قد تغير.
اكثر من ضوء شمعة
اثار الفجوات حيث أنام
مباركا
جرجرة اقدام الفئران
التي خربشت خلال اكياس الرمل في الجدران
او قرضت في جراب جرابيتي

الذي اغادني كوسادة .
وبقي القمر
كان معي وفوقي مثلما يندس
رأسي بهدوه في بطانة معطفي .
النجوم حمراء كانت تلك الليلة .
يبدو ان كل واحدة كانت تومض مثل صمام كهرباء .

صوت ١ :

ماهو السبب في الحرب؟

صوت ٢ :

خطيئة الانسان .

صوت١ :

ماهي نهاية الحياة؟

صوت٢ :

منتهى الطيبة .

صوت١ :

مامنتهى الطيبة .

صوت٢ :

وجه الرب .

صوت١ :

كيف نرى وجه الرب؟

صوت٢ :

بالمعرفة الفكرية .

صوت١ :

وهل تضيع تلك الرؤية؟

صوت٢ :

ان هناءها
تبقى على الدوام
لا يمكن اخفاؤها
العجب يثير الرغبة دائما .
الارادة
لا تفارق الرؤية .
وبعد لذ ثمة خاصية تلك التي تترك الروح
منغلقة على نفسها،
قوة اكثر عهديا من
قوى الوهم
او نتيجة الفعل

جندي ٤ :

اعتدت على نهب الاموات .
علب تبغ، ساعات، بوصلات .
مسدسات، احزمة وازرار. الكتافات .
رسائلهم لاطفالهم . . لزوجاتهم .
اي شيء يباع من أجل التذكار،
بترت اصابعهم من اجل الخواتم .
قصصت الاسلاك
على الاسرى .
ذهبنا عند المساء :
مسوّدة وجوهنا :
القباعات الضوء
فوق حرابنا
كانت كفاي داخل قفازين من المطاط
ربضنا تحت ضوء الكشافات الازرق المتوهج
احدث قرقعة اسلاك الحاجز .
بقطع من القماش .
صرخ الحارس
فقتلته
في ستر الحاجز
كسرت عنقه .
احببت ان ارى خيوط دم الفسق .
ذلك الصوت .
ما ذلك الصوت؟
الطبيب :
غرهان
ملتقطة مايشبه الحكم

من الاشجار.

جندي١ :

انني افكر بهم هناك.
ينزحون الخنادق.
يقومون بتقوية المتاريس الموحلة.
يقيمون جدران
يكسون الحفر بالاوتاد.
الى حين تهيهم
اقرب قذيفة قادمة.
يأكلون الطين.
يشربون
مع الهوام الى حين
يصاعد الصفير
دعوته
لتنفيذ حكم الموت.

جندي٢ :

انني افكر بهم في الليل.
رجال
ينئون مثل الكلاب،
يرتجفون في ضوء القمر.
صواريخ نارية
ترش الارض المشوهة
بضباب ازرق رقيق
فئران،
تعدو
من مجزرة
المعركة.
اوتاد غير متصلة،
علب طعام نصف مدفونة،
تصدأ.
صفائح محطمة.
جندي٣ :

يشب قلبي عندما اسمع حديث الحرب.
نداؤها

الى النحر. الى التضحية.
انها تحضني كامرأة

جندي ٤ :

لو كان بمقدوري ان اموت.
فحزني لن يكون عظيما.
لم اعد احب هذا الجسد، ولا حياتي.
كل ما اسأله
هل كانت الحياة مهملة دون حراسة
دونها تحذير
دون اية فرصة لاتخاذ
موقف دفاعي اخير
اليس من تعفن الخال وبطيء،
تبتر اجساد كل يوم
لا اخشى تهديدا
لا تبدل في اوضاع الموتى.

جندي١ :

الحرب قاسية.

جندي٢ :

احذية
من عجينة انسانية
تبرز
من ضفة موحلة

جندي٤ :

كلمات،
تبقبق من الوحل

انها تتمطى
وتنفجر.

جندي ٣ :

استطيع سماع الديدان :
صاعدة الى السطح لتجمع العفن :
تصعد الى الزوج الاليف :
للتزاوج.
انني بحاجة الى طعام اكثر.
ممرضة :
انك كذلك بالفعل.

جندي ٣ :

انني اشعر بالجوع.

ممرضة :

طبعا، انت كذلك.
ستكون بخير.
النساء الانكليزيات يحببن الرجل الجريح،
الرجال ذوي الملابس الزرق.
انهن ينتظرون وبايديهن الحلوى، والسجائر.
ناس يمسكون الاوراق النقدية بايديهم
ليدفعوها في جيوبكم.
قلت لكم، انكم سعداء الحظ.
ربما ستحصلون على تقاعد ايضا. (تخرج)

جندي٤ :
بارد جبيني مثل عرق البندقية
وندي عند اللمس،
نمت مبتلا.
عند ماقطعت جزمتي
كان لحمي
متعفنا في جوربي.
اخذ بالتقشر.
كل شيء
لا شيء
اشتهي ان تملأ الريح اضلاعي.

ان ينظف
المطر عظامي.
ان تجعلها الشمس بيضاء مثل ثلج الشتاء.
جندي٢ :
هل يتجسس القمر؟
يتصل هاتفيا
بالمدفعية؟
جندي٣ :
علينا ان نخطط خنادق جديدة. الان. هذه الليلة نحدد اطوالها.
مع اعمدة في الاركان، صفوف من الصفائح.
جندي١ :
الروائح الممتازة للنبيذ : للدم البشري.
الطبيب :
الطبيعة هي التي تشفي.
الطبيعة تأخذ بيد الخاطيء.
الطريق دقيق.
من الصعب معرفته،
سرعان ما يفقد الرجال طريقهم.
العالم مكان للرعب والفزع.
افراحه لا تدوم طويلا، مخادعة
انها تستر حقيقة الالم الصارمة
للحظة فقط.
جندي١ :
لقد رأينا الطريق. فجررنا اقدامنا
خلال خنادق عمقها قدمان وارتفاعها خمسة اقدام
عبر اكياس رمل مدعومة بالخشب، وسلك ضعيف
يتلوى خلال نتانة الطين والدم،
عبر حفر البالوعات حيث انسلت الفئران، حيث غرقت، اجتزنا
خيولا، قوائمها الميتة مرفوعة في الهواء،
عبرنا اكوام جثث، مرزومة مثل علب القذائف
في حالة سفاد نتن، رجل فوق رجل،
عفن اخضر. قد رأينا الطريق.
انسللنا بلفافات سيقاننا التي احمرت جراء الطين،
تخطينا اجسادا احتذت جزماتها، بين رؤوس صلبة،
اخرست صرخاتها الى النصف ومات صياحها،
عبر رجال جثوا تحت وطأة اطنان من التربة الداخنة
رجال تصايحوا وقد اكتسحت ملامحهم
رجال تصارخوا، عندما انحنت في جنباتهم
الحراب حتى اكبادهم، خلال المناطق الرقيقة من اجسادهم،

الذي مات منهم، وقف منتصبا، بساقين مضمومتين أو منفرجتين،
او تدلى فوق اسنان الاسلاك الشائكة،
مثل مجرم على مشنقة. لقد رأينا الطريق،
دربه منحوت بعويل القذائف الانثوي،
وابلها المتدرج الزاحف، باردة بعد اخرى،
ينفجر في ازاميل من جنون صدمة القنبلة،
يرعش شفاههم يخدش افواههم النازفة
او يتمدد منبسطا فوق عجينة من الوحل والدم
لاحراك فيها كما عيون الجثث المحدقة،
غير آبهة بالمطر ذي القطرات الزيتية
الذي يساقط فوقهم، سائل البارافان
الذي يوقدهم مشاعل. لقد رأينا.
الطريق مستقيما وسهلا: انه محدد.
يؤدي الى الخنادق، الى تقاطعات الطرق
حيث يجف الرجال بين صفوف قتلى القذائف
جندي٣:
يحترق اللحم.
يتفحم بالنار.
راقبت القذيفة،
ارتفعت من قعر الخندق،
تصاعدت مثل كرة نارية اثناء الليل،
ارتفعت ببطء، بمنتهى التأني،
ترتقي فوق خطها العالي نصف المقوس.
تبدو كأنها كانت تتوازن على ذنبها،
على القطار الطويل من شراراتها اللامعة المضيئة.
الذي نزل وابلا مثل مطر احمر على الارض.
راقبتها مثل لعبة نارية، وأنا منوم مغناطيسيا،
منتظرا برقها المتفجر
اغتسلت عيناي بالضوء، ثم اظلم كل شيء،
جندي١:
حلمت بانني رأيت نهاية العالم.
الارض، كل النباتات، تحولت الى رماد
تدفقت ثمة سلاسل لا تنتهي من الاماكن الوضيئة.
فاضت المحيطات، الجبال دكت،
غرق العالم تحت الاعماق الفائرة،
كل الاشياء المتحركة وغير المتحركة كانت هناك

قرباناً واحدا كبيرا.
رأيت ذلك منفردا، وتساءلت.
وقفت هناك بصمتي، واحدا، منفردا
بانتظار شجرة تغادر الاعماق،
طفل، اطلق وضع في مهد، على اغصانها،
يتلألأ مثل وردة سماوية صافية.
لكن لا احد جاء من السطح، لم يبق شيء
ليبدل هذا العلم الخبيث نحوَ الخير.
ماالذي يجعل الرب متيقظا؟ اعزف على هذه؟
انني ارغب الان بان اصبح ليل الرب
حيث السلام السرمدي، والنوم دون احلام.
جندي٢:
ميت
مثل رصاصة نافقة.
ميت.
جندي٣:
وسوف اجلس في الايام الجميلة في الشمس،
اشعر بها تدفيء قناعي من القطن الطبي،
رجل دونها انف ونصف فروة رأس،
ربط فكاه بالاشرطة والخرق البيضاء،
ينصت للنسيم، للاقدام العابرة،
لسيقان النسوة اللطيفات.
جندي٤:
ماذلك الصوت؟
ذلك الصوت ثانية؟
الطبيب:
مدفعية الحصار.
انهم يبدأون قصفهم للجبهة. (مدافع)
جندي٤:
ذلك الصوت الاخر، الذي يتخلل الضجة. (جرس)
الطبيب:
جرس، جرس فحسب
جندي ٤:
سارتدي شارات الجراح الذهبية

(يستمر الجرس)

Agenda

Uol. 18 Np. 4 No. 1

فيمي بيوبا
Femi Euba
نيجيريا

ترجمة: مؤيد حسن فوزي

اللعبة

شخوص المسرحية
١ ـ بابا تند baba Tunde رجل اعمال ثري
٢ ـ اديوك Aduke زوجته الاولى
٣ ـ اويرو Awero زوجته الثانية
٤ ـ إديكوكو Idikoko شحاذ
٥ ـ ياكوبو Yakubu سائق بابا تند
٦ ـ ضرير

المشهد الاول

اويرو : (بصوت خفيض) اديكوكو!... اديكوكو، استيقظ.. أديكوكو

اديكوكو : (جافلاً) آه... (متذمراً) اليس من حق فقير مثلي ان ينام بأمان على رصيف شارع عام؟

اويرو : (تقهقه) انني اويرو يااحمق

اديكوكو : أحم؟ اويرا ابن انت ذاهبة في هذا الصباح الباكر؟

اويرو : إخرس.. لاتوقظ زوجي.. خذ شلنين

اديكوكو : احم... شلنين؟.. آه، لقد حلمت بانني ساكون سعيداً هذا اليوم (يتثاءب).. ولواني توقعت بانك ستعطيني باونين كمربون.

اويرو : نفذ المهمة كما يجب وسأغدق عليك العطاء عند المساء

اديكوكو : مهمة؟... اية مهمة؟

اويرو : اريدك ان ترصد تحركات زوجي كقطة ترصد فأراً واذا طلب منك اية معلومات عني فحاول ان تضلله قدر الامكان

اديكوكو : يمكنك الوثوق بي ياجوهرتي الثمينة

اويرو : (تقهقه) استعمل كل ضروب الحيل لخداعه

اديكوكو : لن انك يكون ذلك صعبا علي... انت تعرفين بانني اذكى وغد بالمدينة

اويرو : حسن، حسن

اديكوكو : (معاتبا) لكن.. شلنين...

ايرو : قلت سأكافؤك...

(تعلن ساعة المدينة السابعة صباحا)

اوبرو : على ان اذهب الآن . . . (تهم بالمغادرة) انت تعرف المكان الذي سأقصده، أليس كذلك؟ (تخرج)

اديكوكو : (يتنهد بلذة) لم تخبرني عن التفاصيل . هذا لايهم مادام اديكوكو قادرا على ان يلعب كل اللعب بنجاح سأمكث هنا الى ان يستيقظ زوجها الشيطان الثري . . . (يتثاءب) آه ياله من يوم بهيج (يعاود النوم)

بابا تند : (يسحب نفساً عميقاً) ياله من صباح جميل ها، هل انت هنا يااديكوكو؟ (باستهجان) اغرب عن وجهي! (يتظاهر اديكوكو بالنوم) اعرف انك تتصنع النوم اترك هذا الرصيف!

مفهوم!

المشهد الثاني

اديكوكو : (كأنه افاق من نومه توا) ها ها

بابا تند : لا اترك هذا المكان وجد لنفسك رصيفاً اخر في المدينة!

اديكوكو : (يتظاهر بالخرس) اوو ! اوو!

بابا تند : اخرس ها؟ جيدا اتمنى ان تظل كذلك طوال حياتك

اديكوكو : ارحم انسانا اطرش

بابا تند : هذا صحيح

اديكوكو : انني ضرير ايضا

بابا تند : واعرج وذويد واحدة اعلم ان حيلك لن تجد لها سوقا رائجا هنا. . . ولذا فعليك مغادرة هذا المكان قبل ان يتملكني الغضب.

اديكوكو : ارحم انساناً مسكيناً يابابا تند

بابا تند : ان قلبي لايعرف الرحمة اذهب وفتش عن عمل

اديكوكو : انت ارحم انسان في هذه المدينة يابابا تند

بابا تند : (بحدة) انني لااعرف الرحمة!! هل تريدني ان اطردك بالقوة

اديكوكو : وانت أغنى انسان ايضا

بابا تند : شكرا لقد نضحت العرق الغزير من اجل ماأنا فيه من ثروة اتبع خطواتي وستجد نفسك ثرياً.

اديكوكو : الا تدفع قرشاً لانسان مسكين

بابا تند : لااملك قرشا، لااملك قرشا . . . نذل

اديكوكو : دفع الله عن اطفالك الشر

بابا تند : مادعاؤك الاوباء على بيتي

اديكوكو : بارك الله في زوجاتك وحظياتك

بابا تند : (يزمجر غاضباً) قلت لك الف مرة اترك هذا المكان انتظر وستعرف ماأنا فاعله ياخنزير

اديكوكو : (ينهض) حسن، حسن، انني ذاهب (يبتعد قليلاً)

بابا تند : آه، لماذا لم تنتظرني؟!

اديكوكو : انني ذاهب، انني ذاهب (يبتعد خطوة خطوة)

بابا تند : متشرد، نذل

اديكوكو : ستندم على موقفك هذا يابابا تند

بابا تند : انسان عاطل

اديكوكو : ستندم على لذة النوم التي حرمتني منها

بابا تند : انك تتمتع بالعافية كأي انسان اخر

اديكوكو : ستندم على الشتائم التي وجهتها لي

بابا تند : سأرميك بالآف اخرى

اديكوكو : ستندم على سرقتك تلك المرأة مني!

بابا تند : (يرفع صوته) انتظرني وسترى كيف سأعاقبك

اديكوكو : ياللبخيل البائس! سأنتقم منك اليوم . . نعم اليوم

بابا تند : (غاضبا) اغرب عني . . . لااريد ان اراك هنا. سأنزل عليك انواع العقاب مفهوم؟

(يضحك اديكوكو عن بعد بسخرية)

اديوك : ادخل يازوجي العزيز . . . (بصوت ناعم) اتركه وشأنه الان

بابا تند : آه اديوك . . . انني اعرف كيف ساتعامل مع هذا الوغد، ابن الـ . . .

اديوكوكو : لماذا تشغل بالك به الان

بابا تند : تصوري بان . . . اديكوكو يتهمني بالاستحواذ على امرأة تخصه نذل!

اديوك : اهدأ ياسيدي الفطور جاهز

بابا تند : آه، شكرا يااديوك. انت زوجة عظيمة انني قادم فوراً

المشهد الثالث

الضرير : (بنبرة اقرب الى الغناء) انني ضرير . . . انني ضرير ساعدوا الضرير، ساعدوا الضرير

اديكوكو : (يقترب منه) حسن، حسن. خذ

الضرير : (فرحاً) شكراً ياسيدي

اديكوكو : خذ حجراً! مرحباً ايها الصديق الحميم

الضرير : (يزمجر غاضباً) لقد عرفتك انك اديكوكو . . . ذلك الانسان الذي وجد في الكسل راحة كبرى بالرغم مما هو فيه من جوع وحرمان ان له قابلية استيعاب كل انواع المكر بسرعة البرق، الا انه لايعرف بانه لايخدع سوى نفسه.

اديكوكو : اهذا كل ماتقوله لصديق محب

الضرير : انني لااعترف بك صديقا لاتقترب مني والاجلبت لك سوء الطالع

اديكوكو : كم جمعت من المال هذا اليوم

الضرير : لص، لص. . . اترك هذا الموضوع!

اديكوكو : حسن، حسن. . . انني رجل مسالم.

الضرير : كذاب، كذاب، ماذا تريد

اديكوكو : جئت لأحيي صديقاً عزيزاً

الضرير : اهلاً وسهلاً. . . مع الف سلام

اديكوكو : حسن، حسن، اذا كان ذلك يريحك. مع ذلك فبودي ان اخبرك بانني عثرت على عمل

الضرير : يالها من كذبة احتفظ بها لنفسك مفهوم ؟

اديكوكو : من الحقيقة انه عمل من الطراز الاول.

الضرير : ايوجد عندك شي آخر؟

اديكوكو : كلا، ولكن العمل الذي اخبرتك عنه لايخرج عن اختصاصي. . . اقصد لعبة التسول التي اعتدت عليها. لكن اللعبة التي سأغلبها هذه المرة ستكون مضمونه النجاح فلقد وضعت قواعدها بنفسي

الضرير : هنيئا لك. . اتوسل اليك ان تتركني وشأني

اديكوكو : (يستمر غير مبال بتوسل الضرير) انها لعبة متكاملة تشبه لعبة (الغميضة) هناك زوج اصابه الملل من زوجته، وبالمقابل هناك، زوجتان اكلتهن الغيرة! الكل مشترك في هذه اللعبة والكل يسعى الى ان يبقى (مختفياً) والذي يربح اللعبة يجني الكثير

الضرير : والخاسر ؟

اديكوكو : من الصعوبة التكهن بذلك

الضرير : اتمنى لك الخسارة من كل قلبي

اديكوكو : انتظر وستجدني من الاثرياء سيأتي ذلك اليوم الذي ستشحذ فيه مني رغيف الخبز

الضرير : ابعدنا الله عن ذلك اليوم المشؤوم

اديكوكو : هل ترغب في الاشتراك في هذه اللعبة ؟

الضرير : ابتعد عني لانني لااتوقع ان يصدر الخير عنك هل تعرف بان حديثي معك خلال الدقائق العشر المنصرمة قد افقدني الكثير من الصدقات ؟

اديكوكو : حسن، افعل مايحلو لك. علي الان استجيب لنداء الواجب واذهب الى السوق حالا لاقابل ربة العمل

الضرير : (غير مصدق) ربة العمل؟

اديكوكو : اجل واذا لم اجدها في السوق فانني اعرف جيداً اين اذهب نعم. . اعرف جيدا. .

المشهد الرابع

ياكوبو : (بابتهاج) تفضلي بالدخول تصورت انك لن تأتين تصورت. . .

اويرو : (بتغنج) طاب صباحك، ياياكوبو. لقد وعدتك. . اليس كذلك ؟

ياكوبو : اخبريني، اخبريني، هل الامور على مايرام. . . اقصد. . زوجك؟

اويرو : طبعا عندما غادرت البيت كان يغط بنوم عميق

ياكوبو : وماذا بشأن ادبوك، زوجته الثانية

اويرو : انها تساعدني بتجهيز فطوره.

ياكوبو : (بغضب) هل تعنين. . هل تعنين انها تعرف بعلاقتنا (تقهقة اويرو) هل علمت بمقدمك هنا؟ انني جاد. . . هل عرفت؟

اويرو : طبعاً. . . لا!

ياكوبو : (يتنهد بارتياح) حسن لقد ارعبتني آه، حبيبتي **اويرو** (تقهقه اويرو) لكنها رأتنا معا في العربة هل تتصورين انها بدأت تشك بنا؟

اويرو : (تقهقة) افرض انها تشك؟

ياكوبو : (غاضباً) اويرو. . . هذا فظيع!! انها قد تخبر **باباتند**، اليس كذلك؟ انت تعرفين جيداً انها تحسدك لانه يحبك اكثر منها

اويرو : (تقهقه) وما الغرابة في ذلك؟

ياكوبو : هل تريدين ان يكتشف هو بنفسه امرنا

اويرو : انت تعرف جيدا علاقاته مع عشيقاته الكثيرات ولاتحتاج الى عملية اكتشاف اليس كذلك

ياكوبو : اجل، أجل. . . ولكن

اويرو : وعليه، فاذا مااكتشف امرنا. . .

ياكوبو : لم يكتشفه الى الان. . . لم يكتشفه الى الان يااويرو. ليكن ذلك سرا بيننا تعرفين انني لاازال سائقه الشخصي وتعرفين انه يملك هذا البيت من الان علينا الا نخدعه

اويرو : وبعد ذلك. . هل ستتزوجني؟

ياكوبو : انت تعرفين انني سأتزوجك. . سأتزوجك أخيراً.

اويرو : (بوقاحة) اخيراً؟. . ومتى ستكون هذه الـ (اخيراً)؟ خمس سنوات من الان؟ خمسة اسابيع؟ خمسة ايام؟ اليوم؟

ياكوبو : كلا، كلا ليس اليوم سيكون ذلك قريب

اويرو : قريبا

ياكوبو : نعم قريبا

اويرو : اتعدني بذلك

ياكوبو : نعم اعدك بذلك ولكن، بصراحة، هل خامرت اديوك الشكوك حول علاقتنا؟

اويرو : (تقهقه) وما اهمية ذلك انك لم تفعل شيئا شائنا كل مافي الامر انك اوصلتني في سيارة زوجي

ياكوبو : (بارتياح) فعلا انني لم افعل شيئا شائنا، حبيبتي اويرو

اويرو : اترك التغزل بي جانبا الان

ياكوبو : هل ستقضين النهار كله معي

اويرو : أ. . أ. .

ياكوبو : ارجوك. . . ياكنزي الثمين قولي لي، من يدير حانوتك الان؟

اويرو : احد العمال طبعا.

ياكوبو : كل الناس جديرون بهذه المهمة الا اديكوكو (تقهقه) من الحقيقة لاأعرف السر وراء تكليفك ذلك الوغد بالقيام ببعض الاعمال التي تخصك؟

اويرو : علينا مد يد العون للفقراء

ياكوبو : الفقراء؟ وهل اديكوكو فقير؟ انه طفيلي

اويروا : اترك موضوع اديكوكو. انه على كل حال يقدم لي خدمة نبيلة مقابل اجر

ياكوبو : هذا هو بيت القصيد انك تشجعينه على ذلك سينجح اديكوكو بخداعك يوما ويجردك من كل ماتملكين ثم. . . يهرب انني احذرك منه

ايرو : (تقهقة) انني مقتنعة بما افعل

ياكوبو : اللعنة عليه. انه لن يقدر على ايذائي بالذات لانه يعرفني جيداً

المشهد الخامس

بابا تند : (باطمئنان) آه ياحبيبتي اديوك، انه افطار شهي لم اذق مثله منذ امد طويل

اديوك : (برقة) اليد القديمة المجربة تعرف كيف ترضي سيدها

بابا تند : وعليه فقد قررنا ان نفيد من خبرة هذه اليد القديمة

اديوك : شكرا ياسيدي انني مستعده لتلبية كل رغباتك لكن. . احشى ان يثير اهتمامي فيك هذا حفيظه اويرو

بابا تند : (بغضب) الخطأ خطؤها انني لم اعد افهم هذه المرأة ابداً

اديوك : وماسبب ذلك

بابا تند : سبب؟ ذهابها الى السوق دون اذن مني. . . عدم اكتراثها بوجبات طعامي. . . انني لااستطيع فهم مثل هذا السلوك

اديوك : قالت. . . قلت انها ذاهبة الى السوق لامر يخص خياطة بدلتها ياسيدي

بابا تند : ان اول شي يمكن ان تفكر به الزوجة هو رعاية زوجها انه امر واجب

(فترة صمت قصيرة)

اديوك : انك تحبها كثيرا والدليل على ذلك انك نسيت من اجلها حتى زوجتك الاولى بل وحتى اطفالك!

بابا تند : هل تعنين انني احبها ولو انها لم تنجب لي اطفالاً ؟

اديوك : لم اعن ذلك ياسيدي

بابا تند : انك لمحت الى ذلك على كل حال انك محقة لقد احببت اويرو كثيراً (يسكت قليلاً ثم يتابع حديثه برقة) اديوك، حبيبتيّ، علي الان ان افصح لك عن سر كتمته عنك لبعض الوقت، واعتقد انه من المناسب ان اميط عنه اللثام الان

اديوك : وماهو هذا السر ياسيدي؟

بابا تند : انني افكر في الزواج للمرة الثالثة

اديوك : (تسكت قليلاً ثم تتابع باهتمام شديد) الم تكتف بزوجتين ياسيدي؟

بابا تند : لقد قررت ذلك وانتهى الامر. هل جرحت مشاعرك يااديوك؟

اديوك : افعل مايروق لك ياسيدي

بابا تند : (يتنفس الصعداء) اتفقنا اذن علي ان اذهب حالا

اديوك : الى اين ياسيدي

بابا تند : انه نهاية الشهر ينبغي ان اذهب لجمع بدلات الايجارات لو لم يكن ياكوبو غائبا اليوم لناب عني في ذلك.

اديوك : اليوم عطلته تستطيع ان تكلف احد سواقك في جمع الايجارات ياسيدي

بابا تند : كلا يااديوك لااثق بغير ياكوبو انه انسان ذو خبرة وانا معتاد عليه

اديوك : انني لااشك ابدا بحسن تصرف زوجي (تتوقف قليلاً ثم تتابع حديثها بابتهاج) هل انت ذاهب الى السوق؟

اديوك : مجرد تسليم رسالة قصيرة الى اويرو. . .

بابا تند : اويرو!! حسن، مامضمون هذه الرسالة؟

اديوك : ارجو ان تعطيها هذا القماش لخياطة بدلات مدرسية للاطفال لقد نسيت ان اعطيها اياه هذا الصباح فاذا مامررت بحانوتها. . . .

المشهد السادس

الضرير : انني ضرير، انني ضرير، هل من صدقة لضرير مسكين!

اديكوكو : حسن، حسن. . . لقد فهمنا

الضرير : (بغضب) هل جئت ثانية؟ ماذا تريد

اديكوكو : جئت لانقذك من التعاسة التي انت فيها انك تعشق العويل، اليس كذلك؟

الضرير : الم يقبضوا عليك الى الان

اديكوكو : ها، ها، لن يقبضوا على حتى احقق امالي هل رأيت رجلاً ثريا بدنياً يمر من هنا

الضرير : كيف لي ان اعرف

اديكوكو : اوه . . . لقد نسيت

الضرير : (متهكماً) تظن لم تعثر على ربة العمل؟

اديكوكو : لاتقلق علي اني اعرف اين هي الان لاتقلق علي انها مع صاحبي

الضرير : صاحبك؟ ماالذي تعنيه

اديكوكو : كلانا متعلق بها

الضرير : (متهكما) تظن بانك قادر على عمل المستحيل وتنسى ان قدرتك محدودة اليس كذلك

اديكوكو : (وكأنه يناجي نفسه) انه يتمتع بحصته الان. . . ولكن دوري آت لامحالة.

الضرير : (يزداد تهكماً) هل لك علاقة بأمرأة معا ما؟ ومن تكون هذه الملعونة؟

اديكوكو : اويرو هذه المرأة التي لاتستقر علي رجل واحد حتى ولو كان زوجها. . اويرو، لك تلك القطة الذكية ذات العنين المشعتين كالجواهر فلولا هذه المرأة لما وجد امثالي من الناس اي عمل!!

الضرير : (بارتباك) منذ ان وصلت الى هنا وانت تطلق الغازاً ارجوك تكلم بوضوح

اديكوكو : هذا لايهمك لاتزعجني الان سنبدأ اللعبة حالا لقد وصل احد المشاركين بها الزم الصمت رجاء انها قضيتي وليست قضيتك فاهم؟

الضرير : لاتمارس حيلتك هنا رجاء

اديكوكو : (غير مكترث له) انه يغلي غضبا لانه كما اظن لم يجد اويرو في حانوتها. . على كل حال سوف تعرف السبب الحقيقي وراء غضبه يبدو انه يريد التحدث معي

بابا تند : (يقترب من اديكوكو) انتبه. . . اني اتكلم معك يااديكوكو انك حقود

اديكوكو : حسن استمر ياباباتند انك تتكلم معي وكأنني لا ازال نائما على الرصيف

بابا تند : قد اعفو عن كل مابدر منك هذا الصباح اذا اجبت عن سؤالي

اديكوكو : استمر. . . سنرى من سيعفو عن الآخر (يخاطب نفسه) بسبب هذه اللعبة.

بابا تند : ماذا قلت؟ لايهم هل شاهدت زوجتي هذا الصباح. . في اي مكان؟

اديكوكو : (يتظاهر بالتذمر) لقد احتقرني اولاً. . . والان يحاول ان يحولني الى كلب حراسة خاص به.

بابا تند : اجب عن سؤالي ولاتكن وقحا! هل رايت زوجتي ام لا؟

اديكوكو : (يتذمر ثانية) كل من رآه هذا الصباح ظنه امبراطورا لقد وجه الي من النعوت النابية واللعنات مالا تجرؤ حتى امي على توجيهها لي.

بابا تند : انني اعتذر عن كل مابدر مني هذا الصباح

اديكوكو : هل الامر بهذه البساطة. . ولاحتى اي تعويض؟

بابا تند : حسن. انني اعرف ماتريد تفضل وخذ ستة بنسات

اديكوكو : كم؟!!

بابا تند : ماذا حل بك؟ سأضيف اليها ثلاثة بنسات

اديكوكو : لاتتصور انني طامع بنقودك ياسيدي ولكن اذا كنت مصرا على اعطائي شيئا، فالذي قدمته غير كاف

بابا تند : (بصراحة) ايها اللص اللعين! انك ستجردني بهذه الطريقة من كل ماأملك.

اديكوكو : كن مؤدبا بكلامك ياسيدي

بابا تند : خذ شلنا وستة بنسات والافلا

اديكوكو : لن اخذ شيئا ياسيدي اتركني وشأني انني قبل كل شي لأعرف السبب وراء مجيئك هنا،

بابا تند : انت تعرف السبب انت تعرف السبب لعنة الله اليه عليك انك احيانا تساعد اويرو في ادارة حانوتها اليس كذلك

اديكوكو : ربما، ربما ولكني لاازال اجهل ماتعنيه

بابا تند : خذ شلنين

اديكوكو : انني لست الشخص الوحيد الذي يعرف الاشياء الكثيرة عن زوجتك اذهب الى الاخرين وسلهم عنها

بابا تند : انت تعرف اكثر من غيرك خذ الشلنين

اديكوكو : حسن مادمت انت بالذات تحتاجين وليس غيرك، فاني ساخبرك بكل شي، على شرط ان تعطيني مالايقل عن خمسة شلنات.

بابا تند : لص، وغد

الضرير : هل من يرحم الضرير ببنس. . .

اديكوكو : (بحدة) اخرس ياضرير ودعناس حيلتك

الضرير : (محتجاً) انكم في مكان عملي ورزقي

اديكوكو : جد لك مكانا اخر واخرس

بابا تند : كم تعجبني قناعة هذا الضرير . . طلباته معقولة جداً وعليه فسأعطيه ثلاثة بنسات خذ ثلاث بنسات ياضرير

الضرير : شكرا لك ياسيدي .

اديكوكو : اغرب عن وجهي بسرعة (يناجي نفسه) انه يحاول افشال اللعبة

الضرير : (بعد ان ابتعد قليلاً) شكرا ياسيدي شكرا ياسيدي

بابا تند : (موجها كلامه الى الضرير) هل تعرف مكان زوجتي الان

اديكوكو : (موجهاكلامه الى الضرير) نعم اخبر بابا تند بكل ماتعرف

الضرير : كم كنت اتمنى ان اعرف

بابا تند : حسن هذا لايهم على كل حال شكراً انتبه يااديكوخذ ثلاث شلنات واذا رفضتها فسوف العنك الى ابد الابدين

اديكوكو : لن تعرف ـ بأسلوبك هذا ـ اي شيء عن زوجتك

بابا تند : ستدفع ثمن موقفك هذا يالص (بتردد) خذ خمسة شلنات لاعافاك الله

اديكوكو : شكرا

بابا تند : الان قل لي . . . هل شاهدت زوجتي هذا الصباح؟

اديكوكو : اجل .

بابا تند : اين ، اين؟ ياغبي !

اديكوكو : (يتظاهر بالتفكير) اين رأيت زوجتك؟ . . هنا طبعا

بابا تند : (مهتاجاً) قل لي بحق السماء . . . ماذا كانت تفعل

اديكوكو : هذه مسألة اخرى هل تتصور انه بامكانك شراء مابجعبتي من اخبار بخمسة شلنات؟

بابا تند : (يصرخ) انت . . يا ابن ال . . . .

اديكوكو : آه

بابا تند : لن اعطيك أي مبلغ اضافي والاكثر من ذلك سأسترد مااعطيتك مفهوم؟

اديكوكو : وداعا انك تستحق حقا مافعلته زوجتك بك خذ فلوسك

بابا تند : ماالذي فعلته زوجتي؟

اديكوكو : اذا عرفت ذلك فستقتل . . . نفسك .

بابا تند : (بغضب) اخبرني خذ شلناً اخر اتوسل اليك خذه واخبرني بسرعته

اديكوكو : هل ستشتمني مرة ثانية؟

بابا تند : كلا .

اديكوكو : لنفكر بصفقة ثانية اعطني شلنين اخرين وسأخبرك بكل شيء .

بابا تند : لاسبيل لاصلاح مثلك من البشر . علي كل حال خذ

اديكوكو : يالاسف (يتظاهر بالتعاطف مع بابا تند) من كان يتصور ان اويرو تهجر زوجها وتهرب مع . . رجل اخر! !

بابا تند : مستحيل لماذا تفعل مثل هذا الشيء لي؟

اديكوكو : (ممازحاً) لقد طرق سمعي بانك . . . تعاملها معاملة سيئة .

بابا تند : لاتكن سخيفا! على كل حال ، مع من هربت والى اين

اديكوكو : رأيتهما يستقلان شاحنة . . . ثم انطلقا كيف لي ان اعرف وجهتهما؟

بابا تند : ولكن ماهوية هذا الشخص

اديكوكو : (غاضبا) لن اجيب عن سؤالك هذا

بابا تند : هل ترغب في المزيد؟ قل لي

اديكوكو : انني لااعرف ذلك الرجل لانني لم اره سابقا

بابا تند : يالك من كذاب

اديكوكو : (ماكراً) لكنني استطيع ان اكتشفه

بابا تند : من الافضل لك ان تخبرني والا فانني سوف

اديكوكو : مااعطيتني يخص الخطوط العريضة للمعلومات وليس التفاصيل

بابا تند : يالك من لص لص! حسن انني سأغدق عليك العطاء عندما تزودني بالتفاصيل

اديكوكو : انني متأكد انك لن تفعل ذلك لان القضية تتضمن مصاريف نقل كما تعرف

بابا تند : (بتذمر) ستدفع اويرو ثمن ذلك خذ هذه الفلوس راجياً ان تعود الي وانت مزود بالاخبار الشافية

اديكوكو : ثق انني ساكتشف امر ذلك الرجل بسرعة وداعا

بابا تند : (يناجي نفسه) غبي ، وغد . . (يستعد) لقد افرغت حبيبي هذا لايهم لاالوم الا اويرو! اكاد أجن عندما افكر بها . . تخونني مع رجل اخر . . .

المشهد السابع

ياكوبو : (همساً) اويرو! ايرو! انهضي!

اويرو : (تهمهم بصوت ناعس) آه؟ . . آه؟

ياكوبو : اويرو . . انهضي ، انهضي؟

اويرو : ماالخطب؟

ياكوبو : لقد تذكرت فجأة

اويرو : ماذا تذكرت ياحبيبي

ياكوبو : اليوم هو نهاية الشهر عليك بالذهاب فوراً!

اوير و : (تضحك) ماذا تعني؟

ياكوبو : اويرو، هل نسيت بان بابا تند يجمع الايجارات اليوم؟

اويرو : اترك هذا الموضوع الآن ياحبيبي

توبرو : . . . . كلا يااويرو انك تعلمين جيداً بانني اقوم بجمع الايجارات نيابة عنه .

اويرو : أو . . .

ياكوبو : حسن، اليوم هو يوم اجازتي ولذلك سيقوم هو بالجمع

اويرو : (بهدوء) هذا لايهمني

ياكوبو : (بنرفزة) عليك الا تنسي بان هذا المسكن يعود اليه وانه قادم اليه لامحالة اسرعي رجاء . . انهضي!

اويرو : اه . . . اهدأ لن يأتي الى هذا المكان لانه يعرف بانك ستاتيه بايجاره غدا

ياكوبو : لماذا تترك الامور للصدف يااويرو؟ بدون علم مسبق به من جانبنا .

ياكوبو : كيف؟ كيف؟

اويرو : (تقهقه) ان كل حركاته وسكناته مرصودة فلقد قدمت الرشوى الى اديكوكو . . . .

ياكوبو : (ممتعضاً) اديكوكو! كيف تثقين بهذا الانسان اذا عرف بسرنا فالعالم كله سيعرف ذلك . . ياالهي . . اويرو . انهضي رجاء واذهبي حالا والا فسيتملكني الغضب .

ايرو : (بغضب) لماذا تحدثني بهذه اللهجة؟ لقد جئت لاقضي النهار معك

(يسمع طرق على الباب)

ياكوبو : (بصوت مرتجف) من الطارق؟

لقد وصل اديكوكو اخيراً؟

ياكوبو : كيف عرفت ذلك

اويرو : انني متأكدة من ذلك

ياكوبو اسرعي رجاء

اويرو : قلت لك انه اديكوكو اذهب وافتح الباب

ياكوبو : يجب عليك ان تغادري بسرعة من خلال النافذة

اويرو : (تقهقه) انه مجرد اديكوكو! مابالك!

(الضربات تزداد حدة)

اويرو : افتح الباب ياياكوبو

ياكوبو : (بارتباك) حسن، اختفي خلف تلك الخزانة . . . اسرعي

اويرو : (بغضب) سافعل ذلك مع علمي التام بان هذا الاجراء غير ضروري ابداً

(فترة صمت قصيرة)

اديكوكو : هل اصاب اهل الدار الطرش؟

ياكوبو : اديكوكو! (بلهجة جافة) ايها الثرثار الاحمق . ماذا تريد؟

اديكوكو : هل زوجتك موجودة؟

ياكوبو : (بارتباك) زوجة من؟

اويرو : (تتقدم) اديكوكو! لقد توقعت مجيئك . هل هناك من اخبار؟

اديكوكو : كل شيء على مايرام . . . حسب الخطة المرسومة .

اويرو : او . . . جيد هل سمعت ذلك ياياكوبو؟

ياكوبو : اية خطة؟

اويرو : دعه يدخل انه متعاطف معنا دعنا نسمع ماجاء به من اخبار

ياكوبو : ماكان عليك ان تخبر يه بوجودك هنا . . . انني الومك على هذا .

اديكوكو : (يضحك) انني اعرف كل شيء عن هذه العلاقة حتى قبل ان تخبرني اويرو عنها .

ياكوبو : اترك البيت وقل مايحلولك في الخارج

اديكوكو : يالالضيافة!! هذا جزاء من يأتي بالاخبار السارة؟!

اويرو : دعه يدخل ياياكوبو

ياكوبو : لـ . . . لكن بابا تند

اويرو : هل سيأتي بابا تند هنا يااديكوكو؟

اديكوكو : طبعا لا

اويرو : هل سمعت ذلك يا ياكوبو؟

ياكوبو : ومن قال لك ان اديكوكو يقول الحقيقة؟

ايرو : ياكوبو . . . رجاء

اكوبو : اديكوكو . . سأعطيك دقيقتين تغادر خلالها هذا المكان هل سمعت؟

اديكوكو : أؤكد انك ستغير رايك

ياكوبو : ربما

اويرو : اخبرني يااديكوكو كيف تسير الامور؟

اديكوكو : على مايرام زوجك غاضب جداً وغضبه متأت من غيرته عليك انه يفتش عنك الان

ياكوبو : (برعب) يفتش عنها؟ ماذا تعني؟

ديكوكو : اهدأ . اهدأ ان الامر لايخصك .

اويرو : اديكوكو . اخبرني بما حدث من البداية

اديكوكو : حسن لقد تركتني على الرصيف هذا الصباح اليس كذلك

ايرو : نعم ، نعم بعدئذ ، هل رأيته

اديكوكو : نعم رايته حيان بوابل من الشتائم . . . ولم ينقذني من لسانه سوى اديوك بعدئذ رأيتها يدخلان البيت معا

ايرو : استمر

اديكوكو : اردت فقط ان اخبرك بهذه الحادثة البسيطة . طبعا انك لم تذهبي الى السوق؟

اويرو : كلا

اديكوكو : عندما كنت اتكلم مع صديق قديم هناك

ياكوبو : صديق قديم؟ لص مثلك لاشك في ذلك

اديكوكو : جاء زوجك يفتش عنك وهويزمجر غاضبا لقد فأجأني بذلك لادري من اخبره انك لم تذهبي الى السوق

ايرو : اراهن انها تلك القطة العجوز . اديوك

اديكوكو : المهم ، استمر زوجك بالصراخ والتهديد لمدة نصف ساعة تقريبا دون ان أنبس ببنت شفة ثم اكتشف بان تلك الطريقة في التعامل غير ناجعة ، لذلك غيرها واخذ يتوسل الي وهوراكع على ركبتيه بعدئذ، بدأ يغريني بالمال لكي يعرف مكانك الحقيقي .

اويرو : هذا البخيل يغريك بالمال؟ مستحيل

اديكوكو : اؤكد لك انه اغراني ولو انني في حينها لم اصدق عيني

ياكوبو : حسن . . وماذا قلت له يامنافق؟

اديكوكو : آه . . تريد ان تعرف الان . . اليس كذلك؟ قبل لحظات شرعت بطردي . . ها؟

ياكوبو : اردت مجرد

اويرو : اسكت ياياكوبو ماذا اخبرته يااديكوكو؟

اديكوكو : (ببساطة) اخبرته بانك خرجت مع رجل آخر؟

ياكوبو : (بغضب) ماذا فعلت؟

(يسمع طرق على الباب)

ياكوبو : (بهمس الخائف) ياالهي ! اخرجا، اخرجا، كلاكما!

اديكوكو : (بصوت منخفض) ماذا يقصد ياكوبو (اخرجا)؟ هل يتوقع زيارة عشيقة جديدة؟

ياكوبو : اخرج فوراً

اديكوكو : كيف؟

ياكوبو : خلال النافذة

اديكوكو : شكرا جزيلا هل تعتقد بأني لص؟

اويرو : (باهتمام شديد) اديكوكو . . . علينا ان نختفي الان قربما يكون الطارق زوجي

اديكوكو : مستحيل . انني لم اخبره عن مكانك الحقيقي

اويرو : نعم، نعم، ولكن . . .

(الطرق يستمر)

ياكوبو : اتركوني رجاء، فلقد سببتم لي مايكفي من المشاكل

اويرو : اديكوكو . نفذ مايقوله لك . انني سأختفي خلف تلك الخزانة

اديكوكو : انا ايضاً

ياكوبو : لا . . . انت تخرج من النافذة

اديكوكو : حسن، حسن . لكن مهمتي لم تنته معكم بعد

(الطرق يستمر)

اويرو : (بغضب مكتوم) اذهب وافتح الباب ياياكوبو

ياكوبو : (بارتباك) آ . .

بابا تند : (برقة) مرحبا ياكوبو كنت اتصور انني لن اجدك هنا

ياكوبو : مرحباً بابا تند (يتثاءب) او . . . انني اسف

بابا تند : او . . هل نغصت عليك نوم الظهيرة؟

ياكوبو : . . . أم . . .

بابا تند : سوف لن آخذ الكثير من وقتك جئت لاذكرك باننا في نهاية الشهر

ياكوبو : آو . . . نعم، نعم . تريد مني ان اجمع الايجارات

بابا تند : في الواقع جمعت بعضاً منها وسأستمر بالجمع هذا المساء واترك الباقي لك .

ياكوبو : نعم سأفعل ذلك واسلمك الايجارات الباقية غدا

بابا تند : علي بالانصراف الان

ياكوبو : (يتنفس الصعداء) مع الف سلام بابا تند؟

بابا تند : او . . . بالمناسبة، هل صادف ان شاهدت اويرو اليوم

ياكوبو : (بانشداه) آ . . . اويرو؟ أ . . . اليست هي في السوق؟

بابا تند : المفروض إن تكون هناك ولكنني لم اعثر عليها

ياكوبو : ربما ذهبت الى الخياط

بابا تند : فعلاً، هذا ماقاله عامل الحانوت لكن اديكوكو رآها تهرب هذا الصباح مع رجل آخر

ياكوبو : لاتثق بكلام هذا الرجل

بابا تند : صحيح، صحيح

ياكوبو : (يستجمع شجاعته) لأديكوكو خيال خصب فهو يتخيل مايرضي انانيته وجشعه يجوز انه رآها مع رجل اخر (يضحك بتكلف) ربما شاهدها تتحدث معي مثلاً وهذا كاف لجعله يتصور اموراً لااساس لها في الصحة انه انسان وغد

بابا تند : انني اعرف ذلك (يفكر) هل خدعني اذن

ياكوبو : انني متأكد من ذلك

بابا تند : (بغضب شديد) لقد اكرمته باكثر من عشرة شلنات!

ياكوبو : السجن خير مكان لمثل هؤلاء الاوغاد

بابا تند : (بنبرة تجلب العطف) انني اعرف من يخبر في الان ـ اديوك ام اويرو ام اديكوكو النذل

ياكـوبـو : لو كنت مكـانـك لما قلقت على اويرو، فهي بالتاكيد في السوق الان .

(ضوضاء داخل البيت)

بابا تند : ماسبب هذه الضوضاء

ياكـوبـو : لاشي . . انصـور انهـا صادرة عن سقـوط بعض ادوات المطبخ لاشي . ابداً

بابا تند : من الافضل ان اذهب الان سأراك غداً صباحا

ياكوبو : كما تحب الى اللقاء اسف لانني لم أقم بواجب الضيافة

بابا تند : (بنبرة ابوية) اذهب وخذ قسطك من الراحة لابد لانسان مخلص مثلك ان يتمتع بالراحة وداعاً

ياكـوبـو : (بارتياح) اويرو اويرو؟ اين انت؟ قبل قليل كانت تختفي

ياكـوبـو : (بارتياح) اويرو اويرو؟ اين انت؟ قبل قليل كانت تختفي خلف هذه الخزانة

اديكوكو : حسن، حسن

ياكوبو : لاتدخل البيت ثانية من الشباك

اديكوكو : تستطيع منعي

ياكـوبـو : على كل حال، مادمت دخلت البيت ثانيـة فقـل لي اين هي الان

اديكوكو : غادرت

ياكوبو الى اين

اديكوكو : الى السوق طبعا . . . انها فهمت كل شي.

ياكوبو : ماهي مصلحتك في كل مايجري؟

اديكوكو : في الواقع علينا تصفية كثير من الامور اليس كذلك؟ لقد كانت لعبة ممتعة وانت تمتعت بها شخصيا والان جاء الوقت لدفع الحساب

ياكوبو : (باهتياج) انني لاافهم ماتعنيه

اديكوكو : اقصد اللعبة التي خدعت بها اويرو وهي بدورها خدعت بها زوجهـا لقـد تمتعت انت باللعبـة ولو انك ستكون من الخاسرين نفس اللعبة التي خسرها وربحها زوجها في آن واحد ومن يدري فقد اكون انا من الخاسرين او الرابحين

ياكوبو : (متعجبا وغاضبا) أ . خ . . . ر . . ج من بيتي!!

اديكـوكـو : لاغـادر بيتـك قبل ان تعطيني حصتي لقد تمتعت انت بحصتك اليس كذلك؟

ياكوبو : (متعجباً) ماذا؟

اديكوكو : اويرو!

ياكوبو : (بغضب) لماذا انت . .

اديكـوكـو : انتبـه الى ماسأقوله لك للمرة الاخيرة لقد عرفت بكل تفـاصيـل العـلاقـة بينك وبين اويرو ـ اليوم وامس وكل الوقت ولن اسكت ابدا

ياكوبو : لن يصدقك احد

اديكـوكـو : على الاقـل ستصـدقني اديوك التي تقتلها الغيرة اديوك ستفضح الامر . . ستتكلم عما تعرفه وعما لاتعرفه!

ياكوبو : يالك من تاجر فضائح

اديكوكو : (مسرور) هذا صحيح

ياكوبو : سأستدعي الشرطة لالقاء القبض عليك

اديكوكو : افعل ذلك وسترى المدينة كلها غارقة بالامر

ياكوبو : هل ستخبر الناس بالامر؟

اديكـوكـو : الم تصفني بالشرثرة؟ مع ذلـك، تستطيع اسكات هذا الثرثار وكل من يتعاطى مهنة الثرثرة، اذا رغبت طبعا

ياكوبو : ماذا تريد بالضبط؟

اديكوكو : ثمن اتعابي

ياكوبو : (بارتباك) خذ باونا واتركني

اديكوكو : (غاضبا) باون واحد فقط لاأقبل بأقل من خمسة

ياكوبو : لص، مجرم!

اديكـوكـو : دعـك من الالفـاظ البذيئة لااقبل ماقل من خمسة واذا عاودت استعمال الالفاظ النابية فسيرتفع السعر

ياكوبو : سوف تندم على ذلك

اديكوكو : اعرف ذلك (يعد الباونات) واحد اثنان

ياكوبو : ستدفع ثمن ذلك!

اديكوكو : بالتاكيد، بالتاكيد . . ثلاثة، اربعة . .

ياكوبو : لتحل عليك اللعنة الى الابد

اديكوكو : خمسة . . . شكرا

ياكوبو : انصرف الان

اديكـوكـو : (ويضحـك) حسن، سأنصرف على امل العودة اليك ثانية . . هذا يعجبك اليس كذلك . .

ياكـوبو : (يصرخ) طفيلي، نذل خنزير، حمار، مجرم محترف ستدفع الثمن قريبا.

اديكوكو : (يضحك) ياله من لعبة رائعة! لقد نجحت هذا الصباح في ابتزاز المال من اويرو ومن بابا تند واخيرا من ياكوبو فيا اروع اليوم الذي ينتهي بالمال الوفير والعشاء الشهي ياله من مساء بهيج!

الضرير : (عن بعد) هل من صدقة لانسان فقد نعمة البصر؟

اديكوكو : (يقلد الضرير) هل من صدقة لانسان فقد نعمة البصر؟ .. كلا، لن اكلمه الان يجب ان اتوجه الى اويرووالى ذلك الشيطان ذي الثراء الفاحش... سأفكر في ابتكار لعبة اخرى تجلب لي المال ياله من لعبة وياله من حياة عظيمة

الهوامش

١ ـ «اللعبة» The Game مسرحية ذات فصل واحد موزع على سبع مشاهد. إطارها العام كوميدي الا انها تتضمن نقداً لاذعاً لفئة اجتماعية لايهمها في الحياة سوى انانيتها ومطامعها الشخصية. بطل هذه المسرحية ـ اديكوكو ـ هو احد المتشردين المحتالين. وهذه الخاصية للمسرحية تذكر القاري، بالمسرحيات الكوميدية الانكليزية التي شاعت في عصر عودة الملكية المعروف بـ Restoratiom بانكلترا وبالمهازل الايطالية المعروفه بـ Commedia del Arte وهي على العموم تقع ضمن النمط الادبي المعروف بـ الـ Picaresque. ان اغلب شخصيات المسرحية التي اعماها الجشع والملذات الدنيوية الزائلة تمارس خداع الاخرين الا انها غافلة عن حقيقة واحدة الا وهي انها بهذه الممارسة اللا انسانية لاتخدع الا نفسها. الموضوع Theme كما يبدو لايمتاز بالجدية الا انه قدم بطريقة مشوقة وخفيفة الظل من الناحية الدرامية. نشرت هذه المسرحية في كتاب يحمل عنوانه:

Ten One - Act Plays. (London 1968) PP. 83 - 107 المتضمن عشر مسرحيات لكتاب افريقيين. جمع هذه المسرحيات وحققها الكاتب والناقد المسرحي والاستاذ الجامعي التاميي كوسمو بيترس Cosmo Pieterse.

٢ ـ ولد فيمي في نايجيريا. درس الادب المسرحي في انكلترا حيث يقيم الان.

آبنا بوناشي
ايطاليا

ترجمة: عبد الله جواد

IL CAFFE' DELLA SPERANZA

atto unico

di ANNA BONACCI

مشرب ومطعم الأمل

شخوص المسرحية

بلود ـ صاحب مشرب ومطعم الأمل
سيمر ـ عازف موسيقى
سوليفان ـ رجل شرطة
ليون ـ خادم في مطعم ومشرب الأمل
كاجي ـ خادم آخر.
لودفيكو ـ شاب
الأنسة بيتا ـ امرأة تجاوز عمرها سن الشباب.
ليلى ـ شابة

تدور أحداث المسرحية في عصرنا، وفي مشرب الأمل الليلي، صاحبه بلود. . وهو كبير السن.
اطلق على مشربه هذا الاسم. إنه في الأصل بار قديم ادخلت عليه بعض اللمسات الحديثة، بعد الحرب العالمية الثانية ـ اثرخروج ايطاليا ـ التي كانت تسعى الى التوسع والاعتداء ـ مثخنة بالجراح من هذه الحرب وقد انعكست هذه الخيبة والهزيمة على روح وتصرفات شخوص المسرحية.
الصالة في مقدمة المسرح وهناك بعض الطاولات الصغيرة، وضع على كل منها مصباح منضدي، في وسط يسار المسرح يوجد البار، والى يمين وسط المسرح ترى لافتة: مشرب ومطعم الأمل. مكتوبة بالضياء الاخضر الزاهي. في أعلى يمين المسرح باب تؤدي الى مقصورة خاصة لتناول الطعام، والى اسفل يسار المسرح باب صغيرة تقود الى خارج المشرب.

وفي الخارج الشوارع تلتمع تحت وابل المطر. بين حين وآخر يمر اشخاص يحملون المظلات مسرعي الخطى.

فوق الباب المؤطر بالمخمل ساعة كبيرة تشير الى السابعة. من المذياع تنبعث انغام الموسيقى. الخادم العجوز ليون يمسح احدى الطاولات، اما كاجي الخادم الشاب فأنه يزيد من لمعان الاقداح الزجاجية بقطعة قماش. بلود واقف بادي القلق.

بلود ـ إنها الساعة السابعة مساء ياليون.

ليون (بهدوء) ـ ياهؤلاء الصغار العفاريت، لم يتركوا شيئا دون ان يبعثروه.. ويلوثوه، لقد شربوا الحليب الممزوج بالقهوة.. ياها من عائلة.. الجميع: الاب والأم وكذلك طفلاهما.. كلهم فطس الانوف

بلود (يقترب أكثر من ليون) ـ قلت لك: إنها السابعة ياليون.

ليون ـ اعلم انها السابعة يا سيدي.

بلود (بعصبية) ـ لاتضيء جميع المصابيح.. يجب ان يلف المكان جورومانسي. انهما سيمران من هنا، فلا اريد ان يريا شيئا، ولا حتي احدا من روادنا الدائمين. سوف يدخل مع صديقته من هنا (يشير الى الستارة المخملية الحمراء). اتعلم انه منذ سنوات لم يأت احد من الموسرين لهذه المقصورة.. ولكن اخيرا.. اليس هذا ما يفرح القلب ويبهجه؟

ليون ـ نعم يا سيدي.

بلود ـ لقد طلبوا العشاء والشمبانيا الفرنسية، تماما كما في أيام المرحوم والدي، حينما كانت اصوات فتح سدادات قناني الشمبانيا يتردد صداها كأنغام موسيقى عذبة.

ليون ـ صحيح يا سيد بلود.

بلود ـ تأمل أن العشاق يختارون مشربنا لاقامة احتفالاتهم به.

ليون ـ تعلم يا سيد بلود، ان هناك الكثير من الأمور الطيبة التي يجب ان يحتفل بها. وأنت، ومقصورتك هذه.. الخاصة بالعشاق، ليست أكثر من مقاعد وثيره حمراء، وطاولات فاخرة.. لن تعمل شيئا.. لم تعد لها أية قيمة.. صحيح ـ ايام والدك ـ كانت مثل هذه الأمور سلعة رائجة، أما الآن، فصدقني لم تعد كذلك. لقد ولى ذلك الوقت. نحن الآن في زمن غير المرحوم والدك.

بلود ـ ماهذا الكلام ياليون؟... ماهذا!؟ أنت ويالالأسف كبرت ولم تعد تفهم الامور كما ينبغي.

ليون ـ (بعصبية) ـ على العكس، أنا لست عجوزا يا سيد بلود. فلدي الكثير لكي اقوم به في هذا العالم. لكنك لا تهتم إلا بشؤونك

بلود ـ هيا.. هيا..

ليون ـ يؤسفني في هذه المناسبة أن اخبرك بانني سأترك الخدمة في مطعمك بالرغم من اني معتاد على العيش معك، لكن هناك فرصة ثمينة، ولا اريد ان اضيعها.

بلود ـ ماهذا!!.. جد شيئا غير هذا، فربما اصدقك.

منذ ثلاثين عاما، وانت تردد هذا الكلام ياليون.

ليون ـ ستري في هذه المرة، لن ادع الفرصة تفلت مني يا سيد بلود.: كلا لن تفلت مني.. وأنا آسف لان اعكر مزاجك في هذه الامسية، خاصة وانك تنتظر من يشغل المقصوره، ولكني سوف أكون في مركز من ينهي ويأمر، وفي مطعم كبير، يسمى (الاركان الاربعة).. تصور ياسيد بلود.. جميع خدم المطعم تحت امرتي، وفي ذلك المكان توجد ثلاث فرق موسيقية تتناوب العمل ليل نهار.. كل شيء في هذا المطعم جديد، حديث يتلألأ تحت الاضواء.. (ضحكة ساخرة).. ليس هناك مقصورة خاصة.. على الطريقة القديمة.. (يرى بلود حزينا).. أرجو المعذرة يا سيد بلود.. ارجو المعذرة.. لا اريد ازعاجك. اني لا اعدو أن أكون أكثر من إنسان نكره، فاشل أفنيت كل شبابي هنا.. في مطعم ومشرب الأمل.. أين شبابي؟! لا شيء سوى الفشل..

بلود ـ (متباكيا) ـ لماذا تلقي اللوم كله على المحل؟ انظر الى المكان.. انك ولاشك تلمس التجديدات الكثيرة التي اجريتها عليه انظر الى اضواء النيون التي تزينه.. انظر الكراسي العالية.. وبعد هذا كله، تريد الذهاب الى مطعم ومشرب (الاركان الاربعة).

وليكن ماتريد.. اذهب الى هناك.. ماذا يهمني من امرك.. اذا كانت هذه رغبتك.

اتدري، اني تسلمت منذ قليل رسالة.. نعم رسالة من العم كارلو. انه سوف يعود من ديار الغربة في العام القادم.. وحينئذ ستري كيف ستفتح لنا أبواب السعادة من كل جانب.. نعم بدون شك.. انه يملك سبعة ملاه ليلية في مدينة (فالباريزو).. انه يملك الملايين، لقد كتب لي انه سيعود.. ان العم كارلو رجل اعمال ماقي ذلك ريب.

ليون ـ (نادما) المعذرة ياسيد بلود.. كان والدك المرحوم يتهمني ايضا بنكران الجميل.. وكان يصفني بالضعف امام اغراء اصحاب المحلات، كان ينتظر قدوم العم كارلو من مدينة فالباريزو.. ولكن للاسف دون جدوى. الفارق الوحيد.. بينك وبين والدك هو ان العم كارلو كان يملك محلين اما الآن فسبعة.

بلود ـ ليون!! العم كارلو رجل اعمال بحق

ليون ـ طبعا انه رجل ـ كما تدعي ـ! ولكن.. قل لي: كم سحق بقدميه؟

بلود . ـ ماهو الشيء الذي سحقه بقدميه ؟ سحق !! . . ماذا تعني ؟!

ليون ـ سحق كل شيء يقف امامه . . والا كيف تفسر انه استطاع ان يفتح سبع ملاه ليلية في مدينة واحدة؟ . . (يكد يبكي) يجب تفهم ياسيد بلود . . اني رفضت كل عروض العمل المغرية من اجل البقاء معك .

بلود ـ انك تحلم . . لم يطلبك احد في اي مكان من الاماكن التي تتخيلها .

ليون ـ لا تقل هذا الكلام يا سيد بلود ، فلدي الرسائل . . نعم الرسائل التي تثبت كلامي . وأنت لا تعترف بفضلي على هذا المكان . . في عام ١٩٣٠ رفضت العمل في محل ـ الدجاجة الذهبية ـ عام ١٩٣٥ رفضت العمل في مشرب ومطعم (المائة شباك) ، وفي عام ١٩٤٤ رفضت العمل في مشرب ومطعم (الكريستال) . . وفي عام . .

بلود ـ (بعصبية) ـ كل هذا لا يفيدك حتى في كيّ سترتك . . انظر الى هيئة بنطلونك . (يذهب الى ناحية اليسار) ـ دعي وكاذب . . انا ذاهب لارتداء أحسن ملابسي . في هذه الامسية سيأتي الغني مع صديقته ليتناولا العشاء هنا . . في مشرب ومطعم الامل . . العاشقان . . (يخرج) .

كاجي ـ يباغتها بضحكة عالية) .

ليون ـ مابك

كاجي ـ لاشيء . . سوى اني اريد ان اقول : انك غبيّ .

ليون ـ ماذا تقول؟!

كاجي ـ مالنا ولهذه الاسماء الرنانة . . الدجاجة الذهبية ! الكريستال ! والآن تحلم بمطعم ومشرب (الاركان الاربعة) . اسمع : بيني وبينك . . الآن يجب احالتك على التقاعد ، لتأخذ قسطا من الراحة في البيت ، او في الريف ، حيث تستطيع هناك ان تتسلى بتربية الدواجن .

ليون ـ لا احب مثل هذه الامور . . انا احب الاضواء . . الناس .

كاجي ـ انك اسير عملك . وتحس بالحياة حينما تقول تأمر يا سيدي . . اني عند اوامرك يا سيدي . . انا في خدمتك يا سيدي .

ليون ـ (بسخرية) ـ نحن نؤدي نفس العمل . . ياكاجي اليس كذلك؟

كاجي (بترفع) ـ كلا . . كلا . . انني سيد نفسي في هذا المشرب

ليون ـ خفف من هذه الغطرسة ، فلست اكثر من اجير

كاجي ـ صحيح . لكن لن اتنازل عن كبريائي

ليون ـ لكنك تبقى نفسك . . انت اجير

كاجي ـ الذنب ليس ذنبي . لكنك تعمل هنا منذ ثلاثين سنة ، وفي كل يوم تهدد بترك العمل ولا تفعل لكني في الشهر القادم سأتركه حتما .

ليون ـ قل لي . . الى اين تذهب؟

كاجي ـ سوف نقيم مطعما تعاونيا . . يأتي اليه الزبائن ، ويخدمون انفسهم بأنفسهم ، وليس لنا سوى السهر على راحة رواده وفي مطعمنا التعاوني هذا لا يوجد سيد ولا اجير . الغينا ـ الخبة ـ لان فيها اهانة لنا . نحن عشرة فقط نتقاسم بيننا ساعات العمل والراحة . لا نبالغ في طلب الربح ونطور عملنا الى الاحسن . ولن يكون هناك مقصورة خاصة (كما يسميها بلود) للعشاق . ان هذه الامور بالغة القبح ، يندى لها الجبين خجلا .

ليون ـ ماذا تقول؟! قبيح ، الحب الذي يمر من امامك ، تسميه قبحا؟

كاجي ـ اهذا هو الحب؟ رجل خرف يأتي الى هنا برفقة صديقته اتسمي هذا حبا ؟! اكنت على التلفون حينما طلب مني حجز المقصورة ، عرفته ، من صوته .

ليون ـ ومن يكون ؟

كاجي ـ (يبدو عليه الانفعال) ـ نعم . لقد كان بالفعل صوته .

ليون ـ صوت من ؟

كاجي ـ (يزداد انفعالا) ـ انه صوت الموسر : كلاكاس . انه يملك معملا كبيرا لصنع الثلاجات . الم تقرأ في كل مكان : «ثلاجات كلاكاس» . وحتى على جانبي الطرق الخارجية وابنما تسير ترى لافتات كبيرة مرعبة : «ثلاجات كلاكاس» . انه هو الذي طرده بكل قسوة . .

نعم طرده ، ولم يعترف بالعطب الذي اصاب الساعد الذي قام بالعمل ولسنين طويلة في انتاج ثلاجاته القذرة .

ليون ـ عمن تتكلم ؟

كاجي ـ عن والدي . اللعنة على الشيطان . كلاكاس تواطأ مع الاطباء . . لقد رشاهم ، فادعوا : ان مرضه لم يكن بسبب العمل . ماذا تريد ان يقولوا اكثر من هذا؟

لا ادري اي مبلغ ضخم دفعه كلاكاس للاطباء ، لكي يقولوا هذا الكلام . ليس بسبب العمل . وهكذا طرد والدي من العمل دون راتب تقاعدي ، والان هو قعيد داره ، بسبب العمل في مكائن ذلك الغني الجشع . قل لي : كيف استطيع ان اثبت الحقيقة ، واظهرها للعيان ؟ كيف !؟ . . هذه هي مصيبتنا . . بسبب [illegible] . والعالم لابد ان يلفظهم . وهذه الليلة سيأتي الى هنا مع عشيقته . وأنا اقف هنا ـ ويا للسخرية ـ لكي اسهر على [illegible] الارض بقطعة القماش التي يمسح بها) . كلا . . [illegible] العالم الكلب . كلا . .

ليون - ولكن. هل أنت متأكد من انك عرفت صوته؟

كاجي - لا يوجد في العالم شخص آخر له مثل صوته. انه نفس الصوت المليء بالعجرفة.. مسكين والدي العجوز، كان يدعوه بالسيد.. باللاسف لم يخبره احد بالحقيقة، اذ لا يوجد سادة ولا عبيد، لو انه يأتي الى هنا هذا المساء لسلخت له جلده لا بل وجلد عشيقته ايضا.

ليون - انت مجنون.. كاجي، ماذا اصابك؟

كاجي - اتدري ماالذي اطار عقلي؟..... سأقول لك السبب حالا. في البداية كنت اشك بأن يكون صوته. لكنك جعلتني اراجع نفسي بدون شك كان هو على التلفون... وقال: انه سوف يأتي مع فتاة.. واي فتاة... انها حتما من النساء المتلألئات.. الشعر، العيون، الاكتاف. اتدري ياليون.. نساء من هذا النوع يترفعن حتى عن لمسي بأصابعهن... نعم.. نعم.. هذا هو الذي يقتلني الف مرة.. هذا هو الذي يحطمني.. ليون، انها تمر بالقرب منك، لكنها لا تكلف نفسها ان تلقي عليك ولو نظرة عابرة. كلها تتلألأ.. ليون. (تدخل الآنسة بيتا، انها تجاوزت العقد الرابع، ملابسها رثة، لكنها متباهية ودعية.)

بيتا - مساء الخير (تخلع معطفها الواقي من المطر).

ليون - (بعصبية) - ماهذا يا آنسة بيتا.. انك

تلوثين المكان بالطين.. هيا.. هيا.. اتركي حذاءك في الخارج، هذا المساء، يا الهي سوف يأتي اناس لكي يجلسوا في المقصورة الخاصة.

بيتا - ماذا قلت ؟!

ليون - .. الحب!!؟

بيتا - بماذا تثرثر ؟! (تجلس الى المائدة).. اعطني عصيرا حارا ممزوجا بالكاربونات، لقد آذتني حموضة المعدة طول النهار.

ليون - على اية حال، اعطني معطفك والحذاء الملوث بالطين لكي اضعها في المخزن.

بيتا - ماذا تقول؟! اترك حاجياتي في مكانها ولا تعبث بها.

ليون - كلا في هذه الامسية، يجب ان يبقى المكان نظيفا.. دعيني اقم بعملي (يخرج الى اليسار حاملا المعطف والحذاء الملوث بالطين.)

بيتا (الى الحاجي) - مذا اصاب هذا الرجل؟

كاجي - (بمرارة) - سيأتي السيد كلاكاس في هذه الامسية هنا.

بيتا - ومن يكون هذا السيد كلاكاس ؟

كاجي - (بحزن) هه.. وأنا بسببه اجد نفسي خادما هنا.. اذ كان ابي يناديه بالسيد !! (يبتسم بكراهية).. سوف اعامله بالشكل الذي يليق به.. سيد ؟؟!.. أي سيد هذا؟ (يذهب الى باب البار وينظر خارجا) - توقف المطر.. لكن الشارع لا زال مبتلا.)

بيتا - ماذا اصابكم في هذه الامسية.. الجميع مجانين (تذهب الى المذياع تفتحه. تسمع اغنية راقصة، تعود بيتا الى مكانها وهي تصغي للموسيقى بشيء من الانفعال. يدخل ليون ثانية وبيده قطعة قماش يمسح بها الارض المبتلة بماء المطر.)

- ليون، ارجوك اين عصيري الساخن؟

ليون - حالا.. يا آنسة بيتا.. انا عند اوامرك.

بيتا - ضع كثيرا من كاربونات الصودا.. باللعنة، اليوم أكلت اللحم بالثوم.. اعاني من حموضة المعدة.. آه من هذا الفواق اللعين.

ليون - لاتقولي هذا الكلام، يا آنسة بيتا.. المكان هذه الامسية، يجب ان تكون رائحته عطره. سوف يزورنا أناس من الطبقة الراقية

بيتا - أي نعم.. السيد كلاكاس.

ليون - كاجي احمق.. يدعي انه يعرف صاحب الصوت من يدري؟ ربما يكون لشخص آخر!

بيتا - قد يكون كاجي على حق.

ليون - اتعرفين كلاكاس؟

بيتا - نعم اعرفه. انه ثري عجوز. كل عام يزداد شبابا، وسيارته تزداد اتساعا، وصوته يزداد غلظه. ليون، ان مثل هذا الرجل الذي له هذه المواصفات، يجب ان يأتي الى هنا اني انتظره منذ سنين.

ليون - اذا يا آنسة سوف تنتظرينه الى مالا نهاية.. كيف لا وهو في كل سنة يزداد شبابا، وسيارته تزداد جمالا وبهاءا، وصوته يزداد جبروتا وغلظه.

بيتا (تحلم) - لابد ان يكون له مثل هذا الصوت (المذياع لا يزال يبث موسيقى رومانسية رقيقة. بيتا تدندن مع الاغنية). كلا، لا أسمح له ان يأتي مع امرأة هنا. (تقف بعصبية).. اذا كان هو حقا الرجل الذي انتظره منذ سنين.. ذلك الرجل الذي كان يملك هذا الصوت، وهو عين الرجل الذي لم يعد شابا.. وهو الخبير بالحياة.. السخي مع النساء، وهو في ذات الوقت يعرف كيف يسلب عقولهن بكلمات الحب التي يتقن صياغتها؛ لكن.. اذا جاء مع امرأة هذا المساء.. ستكون لي القوة لارتكاب اي حماقة. ليون: هل اعدوا المقصورة الخاصة بها؟.. لابد انها مثيرة. (يتلاشى صوت الاغنية، بيتا تنادي ليون بصوت حاد متباك)؛ ليون.. اين العصير الساخن؟..

اعطني اياه.. اني اشعر بالفواق...

ليون - عفوا سآتيك به حالا. (يذهب باتجاه البار، كاجي

يدخل، ويذهب لاعداد القدح، للآنسة بيتا، يسمع صوت موسيقى راقصة. يدخل الرجل الموسيقى العجوز سيمر).

سيمر - انه يتعمد اسماعي هذه الموسيقى اللعينة انها الفوضى، لا اكثر ولا اقل (يأتي ليون وبيده قدح العصير).

سيمر - ليون.. اتدري اني لا اسير.. بل اطير.. احلق فوق الحان انغام الفالتزر الهادئة. انتباه!!

خطر!! - اهذه موسيقى؟!... انها قذارة، (يشير الى المذياع).

بيتا - كلا. أحب هذه الالحان... انها تجعلني احلم بسيارة فارهة، تقف امام ملهى ليلي، ويهبط منها رجل وامرأة (تكون تحت تأثير الفواق).

سيمر - ايقاع هذه الموسيقى، لا يأخذك الى عالم الاحلام، والنشوة، يا آنسة بيتا، انت تثيرين دهشتي كيف تستطعين الاسترسال بالخيال مع موسيقى كهذه في حين.. بموسيقى الفالتزر - يمكنك ان تطيري على جناح الاحلام. ولمثل هذه الغاية يراد الكمان (يذهب لاطفاء جهاز المذياع) - خطر.. (يغني بالفرنسية واجفانه نصف مغلقة). اود الرقص معك على انغام الفالتزر الهادئة. خطر. خطر. اتدرين اني عثرت على الثروة؟..

ليون - اي ثروة؟

سيمر (بعصبية حادة) - ها أنت عدت الى النسيان، ولم تتذكر اي شيء، دائما لا يتبقى من الواقع الا الخيال. انظر الى سترتك البالية التي تعلوها القذاره.. ووجهك الغريب الملامح.. وبعد كل هذا تسأل: الثروة!؟... آه لو اني كسبت الدعوى ضد من سرق عملي الفني.

ليون - المعذرة، ما يسترو. انا دائم النسيان بسبب المشاغل الكثيرة.. صحيح،، رفعت دعوى.. ضد من سرق عملك الفني.

سيمر - كان لهذه الدعوى اهمية كبيرة.. اعطني كوباً من القهوه.

ليون - حالا.. (يذهب باتجاه البار).

سيمر (الى بيتا) - اصغي اليّ. ابتدءا من هذا الصباح، سأكون عازفا في محل ذي شهرة. نعم بالتأكيد.. في القاعة الكبيرة.. كان اربعة اشخاص، ترتسم على وجوههم ابتسامة الرضى والاعجاب... وكان البيانو الضخم.. اني اتذكر. اسمعي، كانت هناك ايضا باقة من الزهور حمراء اللون، وكانت تتخللها اشعة الشمس.. كم مرة..

بيتا - ولكني اعرف القصة عن ظهر قلب!

سيمر (بعصبية) - كلا، انك لا تعرفين شيئا لانك لا تريدين الاصغاء الي، ولانك دائمة التفكير باميرك الذهبي.

بيتا (تنفرج اساريرها) - انه ليس بالامير، بل هو سيد محترم، يعرف كيف يغازل النساء

سيمر - اصغي الي، ماذا حدث لك هذا المساء؟!

واي شيطان يلعب برأسك.. بماذا تفكرين؟!

بيتا - اعاني من حوضة في المعدة. لكن هذا قد مرّ. اشعر بتحمس.. وسأكون على احسن حال.. سوف يأتي.

سيمر - اصغوا الي.. كلهم كانوا فرحين بي، تعلو وجوههم ابتسامة. ومستعدين لتلبية كل ما اطلبه هكذا كان الحال حين وصولي الى قاعة الموسيقى المسماة (هاوزر). ياحلاوة الانغام التي عزفتها.. كانت الانغام ترسم جوا رومانتيكيا.. كان كل شيء رائعا. غير ان احد المحكمين نطق قائلا: «لكني سبق لي ان سمعت مثل هذا اللحن، المسمى: (الفالتزر)». اجبته على الفور، هذا مستحيل. (يدخل ليون حاملا القهوة). ولم يلتفت لاعتراضي، واضاف قائلا: «على العكس لقد قدمه قبلك (فالكار) منحناه حق براءة الاختراع يا اخي

ليون - ومن اين لك المال لترفع دعوى ضد فالكار؟

سيمر - اقترضت المال من ابن اخي، انه غني.. لقد عمل في تجارة السيارات، اضف الى انه متزوج من ارملة غنية، وهي محبة للموسيقى واعجبت كثيرا بموسيقاي.. الفالتزر.

ليون - قل لي ما يسترو: كم من الزمن مرّ على هذه القضية؟

سيمر - اثنتان وعشرون سنة. الآن فالكار - يكتب الموسيقى المقرفة على الطريقة الامريكية لكن ضربة الحظ اتت من كف - الفالتزر - الذي سرقه مني، وهذا هو الذي رفعه الى قمة الحظ والثروة. اذا ربحت الدعوى، فسأربح الملايين. أنا الذي اوجد لحن الفالتزر. لم تبق فرقة موسيقية في اي مكان لم تعزفه. ولم يبق اي فرد لم يتغنّ به.. الفالتزر. آه ما أحلى لحني المفضل: الفالتزر. (يغني).. أنا وأنت نرقص على الحان الفالتزر الهادئة. (تدخل ليلى وهي فتاة شابة ونحيله).

ليلى (بحيوية) - لم تعد السماء تمطر طبتم مساءا. مرحبا بصديقي الجميل.. ليون.. اجلب لي من فضلك قدحا من الشراب.

ليون - ماذا؟

ليلي (تضحك) - انك سمعت طلبي.. اريد قليلا من الشراب، فأنا مدعوة للعشاء.

بيتا (باستخفاف) - الاحلام نفسها.

ليلى (بانزعاج) - ماذا قلت؟

بيتا (بسخرية) لابد ان مخرجا عظيما قد اكتشفك أليس كذلك.

ليلى - انه مساعد مخرج شاب. ينتظر اصحاب رؤوس الاموال من الامريكان، وقد وعدني باسناد دور مهم لي. سوف ترين.. في هذه المرة.. سوف أنجح.. نعم سأنجح في الحصول على دور.. قولي شيئا.. اعندك بعض الملاحظات؟

بيتا - لا ادري.. السينما لا تعجبني، وخاصة العمل مع مثل

هؤلاء.
ليلى (بسخرية) ـ أهذا هو السبب؟ (تنفجر ضاحكة) أما أنا فأرحب بالعمل في السينما، وسأتخطى جميع الصعوبات، لكي انال بغيتي.
ليون. . ياليون. . قل لي بربك، اين قدح الشراب الذي طلبته منك قبل قليل؟
ليون ـ سآتيك به حالا (يذهب باتجاه البار).
ليلى (تضحك. . بقصد مواصلة حديثها مع بيتا). . . حتى وان اصطدم أنفي بجدار اليأس والفشل.
سيمر ـ أنت ما زلت صغيرة، يابنيتي الجميلة. أخاف عليك سوء الطالع، فقد سرق مني لحن الفالتزر.
ليلى ـ ومادخل هذا الفالتزر المحترم في موضوعي؟!
آه لو تدري، فقد سرقوا مني ماهو اهم مما تلطم عليه خدك ليل نهار. فرجل مثل جيرارد بارفيس، حينما يتعهد لان اقوم بتمثيل جميع ادوار الفتاة الصغيرة، وأصبح صديقته. . ماذا يعني هذا عندك؟
ها. . . ! تكلم. . . قل شيئا.
سيمر ـ ياصغيرتي، نحن لا نجهل هذه القصة، لقد اعدت سردها علينا، مرات ومرات.
بيتا (بضجر) ـ دعها تعيد لنا هذه القصة، فهي تحمل لي المواساة، فقد كانت خيبتي اعظم (يأتي ليون حاملا قدح الشراب)
ليون ـ تفضلي هذا شرابك المفضل.
ليلى ـ شكرا لك ياليون. . انه يقول لي:
«كوني فتاة عاقلة» (تنفجر ضاحكة).
اللعنة. . اكثر عقلا من هذا؟! عليَّ ان اضع في حسابي معطف الفرو الغالي الثمن الذي قدمه لي كهدية، وكذلك المعطف الثاني الناصع البياض والخاص بالسهرات.
بيتا ـ ولماذا تعددين هذه الهدايا. . اتعتقدين انه قد نسيها؟
ليلى ـ ماذا ؟
بيتا (بوحشية) ـ انك لا تفكرين الا بالمعاطف الثمينة. ولهذا طردك في اليوم الثاني (يعود بلود وكله ثقة، يدل ذلك من خطواته. . كما لو انه مدير مطعم فخم).
ليلى ـ ماهذا !؟. . انك تبدو لي اجمل مظهراً.
بلود ـ ماذا !؟ اتعتقدون: ان بامكانكم ان تضحكوا وتعبثوا كما يحلو لكم؟!. . كلا ففي هذه الامسية انتظر زائرين من نوع خاص. ، المقصورة الخاصة محجوزة.
ليلى ـ وانا ايضا ياسيد مدعوة للعشاء مع مساعد مخرج وسنكون بانتظار المموّلين الامريكان في منتصف الليل عند المطار.
(يدخل لودوفيكو).
لودفيكو ـ من سيتناول العشاء مع رجال السينما من فضلكم؟
ليلى ـ أنا. . لقد تعرفت على رجل يشتغل مساعد مخرج في السينما.
لودوفيكو ـ اللعنة! . . . ولماذا لا تعرفينني به لحد الآن ؟!
ليلى ـ وما دخلك انت في موضوع السينما ؟!
لودفيكو ـ هذا لايهم. . بأمكانهم امدادي بالمال دائما.
ان اصحاب رؤوس الاموال من الامريكان يستخفهم الطرب بمجرد سماع احدهم يريد ان يعقد صفقة. ماعليك الا ان تقولي لهم: «ان لي صديقا يمتلك مشروعاً» وسترين كيف يكون موقفهم مني.
بلود ـ اضرب بافكارك هذه عرض الحائط. اترك المشاريع جانبا. الربح لايأتي عن طريق التقنين والروتين. الحظ وحده يلعب دوره، سواء في الاعمال أو مع الاشخاص. الحظ وحده.
لودفيكو ـ اللعنة على كل من لا يفهم الحساب ـ اتفهمين ما معنى الحساب؟ هناك نظام واضح متكامل، يسمى بعلم الجبر الذي لا يعرف سره غيري. آه لو اعثر على ممول، فسوف اقوم بالخوارق التي لا يستطيعها احد.
بيتا (ساخرة) ـ ندري. . الم تعثر عليه منذ شهر مضى، وفي كل امسية تلتقي بها هنا، لا تكف عن ترديد اسمه امامنا: بؤوسك. . . . بؤوسك. . لقد اتعبت آذاننا من كثرة اعادة هذا الاسم: بؤوسك. . بؤوسك !؟
لودفيكو (بكآبة) ـ ذاك !؟. . آه منه، واللعنة عليه. كان في سره يضحك من الحساب. . لقد احب اختي، ولهذا السبب كان يزورني في البيت كل مساء، وأنا حينما عثرت على ممول كهذا أمن المعقول ان اترك الفرصة تفلت مني. . آه لو انه يقع بين يدي ذلك التافه لاسبوعين كان يتردد على البيت، وبعد هذه الفترة هرب مع اختي بعيدا.
بيتا (بابتسامة قصيرة) ـ ومن ثم تركها! . . .
اليس كذلك.
لودفيكو (بحزن) ـ لماذا لم يتزوجها؟
بلود ـ رجاء لا تمكثوا هكذا على مائدة واحدة وانتم لاتكفون عن الثرثرة ان منظركم يثير الضحك. هيا. . بعد قليل سوف يصلان انهما من عالم راق اللعنة، ماهذا!! لماذا لا تحاولون فهمي ؟!. . ارجوكم. . توزعوا على الموائد، كل منكم يجلس على مائدة واحدة هيا توزعوا. . وهكذا يبدو المكان كأنه ممتلىء بالزبائن، خاصة وان الاضاءة خافتة. . هيا. . تحركوا من فضلكم. . انت يا سيمر. . اجلس هناك الى الطاولة في عمق القاعة، وانت يا آنسة بيتا، اجلسي هنا، وانت يالودفيكو، اذهب قليلا ابعد منها وأنت يا ليلى اجلسي الى هذه الجهة، تماما في الضوء من الضروري ان تكوني مرئية. . هذا حسن. . ولكن ماذا ارى؟. . ياالحظي العاثر، خاصة في هذه الامسية.

حضوره سيجلب المشاكل . .
(يأتي من الخارج رجل الشرطة سوليفان)
أهلا بك يا سيدي . .
رجل الشرطة ـ مرحبا يا بلود . (الى الآخرين) مساء الخير .
اصوات ـ مساء الخير . . يا رجل الشرطة . يا سيد سوليفان .
رجل الشرطة ـ ياله من جو ممطر مزعج .
بلود ـ لاتتمناه حتى للكلاب (يشير الى ستار القطيفة) ـ تفضل هناك في الداخل . لابد وان يكون الجو مريحا يسري عن النفس ، وينسيك هذا الجو الذي لا يطاق .
رجل الشرطة ـ لا . . وشكرا . (يجلس) .
ليون (يقترب منه) ـ هل تأمر بشيء يا سيدي ؟
رجل الشرطة ـ قليل من الشراب المدفيء (ليون يذهب باتجاه البار . . رجل الشرطة . . يوجه كلامه الى بلود) ـ
هل هناك من شيء جديد؟
بلود ـ لا شيء يا سيدي ، لا شيء .
رجل الشرطة (بمكر) ـ هل انت متأكد؟! . . . لا شيء
بلود (بانزعاج) ـ أوه يا سيدي ! .
(يعود ليون بالمشروب الذي طلبه رجل الشرطة .) .
رجل الشرطة ـ شكرا لك ياليون (الى بلود ، بعد ان يأخذ رشفة قليلة من مشروبه) ـ يوجد في محلك باب سرية تفضي الى الشارع الخلفي . . اليس كذلك
بلود (يفزع) ـ ماذا ؟!
رجل الشرطة (بصوت هادىء لا تنقصه الحيوية والظفر) المقصورة الخاصة . لا تفزع يا بلود . . تعلم ان من واجبي ان اكون يقظا ، فلربما يحصل امر ما . .
لضيفيك ؟!
بلود ـ أيُّ ضيفين ؟
رجل الشرطة ـ هيا . . هيا . . لا عليك . قل لي : لمن حجزت هذه المقصورة ؟
بلود ـ وانت يا سيدي هل تعرف من يكونان؟
رجل الشرطة (تنفرج شفتاه عن ابتسامة قصيرة) ـ لحد الآن ، لا اعرف . لكن هذه فرصتي ولن اضيعها .
بلود ـ يا الهي ! . . . منذ زمن بعيد ، وانا انتظر هذه الفرصة .
رجل الشرطة ـ كن هادئاً من فضلك . . قلت لك ان المحل لن يصيبه اي ضرر . .
بلود ـ قلت . . انها لقطة نادرة . . اليس كذلك؟ من اين استقيت هذه المعلومات؟
رجل الشرطة (يشعر بالفخر) ـ رجل الشرطة سوليفان ، يعرف كل شيء . . افهمت ! . . .

بلود (جزع) ـ ولكن اذا . .
رجل الشرطة ـ لا تقلق ، قلت لك كن هادئاً . سأعمل على ان يكون الضرر اقل ما يمكن . اللعنة ! . . انسيت ، اي صديقك؟! . .
بلود (بيأس) ـ نعم ، يا سيدسوليفان . . انت دائما تتكلم بخير عن مشرب ومطعم الامل ، ولكن هذه الامسية .
رجل الشرطة ـ ماذا؟
بلود ـ اترك هذين الزبونين بسلام . . هذا كل ما اريده . . .
رجل الشرطة ـ بلود . . ماذا قلت؟! . . أعليّ أن أتركهما بسلام؟
. . لنتصارح : أتعتقد اني من الغباء بحيث أترك فرصة كهذه تفلت من يدي ، كلا . . بلود ، أبعد عن ذهنك مثل هذه الفكرة . آه لو كنت تعلم . . إن الأمر يتعلق . . إسمع : إن زملائي ، ومنذ عشر سنوات ، يفوتون عليّ الفرصة تلو الأخرى للحصول على الترقية . أنا أقوم بالتحقيق بطريقة بارعة وأسلوب دقيق . . وحينما أتقدم . . واتقدم . . في اكتشاف اللغز . . يأتي روفي . . او سيد فالكو . . أو أي غبي آخر ، ويختطف مني خيوط المسألة كلها . . ويحصل هو على الترقية ، وابقى خائبا (يزداد حماسه في الكلام) ـ لنحكم على الامور بهدوء يابلود . الموضوع هنا : ـ هو حياتي . . شرفي . . مهنتي التي اعشقها . . ياللشيطان!! اتدري ـ اني اكبر محقق ، لكن وباللاسف اعيش نكره . لم تعرف مواهبي . الصداقة شيء حسن يابلود ، لكني اطمئنك ، كل شيء سيكون على مايرام ، وهذان الضيفان اتركهما لي ، لاؤدي واجبي كما يقتضي الحال .
ليون (الى بلود) ـ سيدي . . هل أعد المائدة؟
بلود (يائسا) ـ نعم . . نعم . . جهز كل ما تتطلبه المائدة ، قل لكاجي ان يعد الاناء الفضي مع الثلج . . ولا ينسى الشمبانيا الفرنسية الفاخرة لاحظ ان تكون من النوع المعتق . . آه . يالي من مسكين . (يخرج الى جهة يساره ، يتبعه ليون) .
رجل (ينادي) ـ كاجي !؟
كاجي (يأتي بهدوء) ـ ماذا تريد؟
رجل الشرطة ـ كأس أخر من شراب الكومل المنبّه .
كاجي (على مضض) ـ نعم (يذهب باتجاه البار) .
بيتا (تنهض من مكانها وتقترب من رجل الشرطة) .
ـ مساء الخير .
رجل الشرطة ـ مرحبا آنسة بيتا . . مساء الخير . اني لم ارك . الضوء خافت . . قليلا من النور . . من فضلكم !؟
بيتا (تتكلف الغموض في صوتها) ـ الانارة ستبقى هكذا ، نصف اضاءة ، اتدري؟! . . . سيأتي الى هنا ، اناس من الطبقة الراقية .
رجل الشرطة (يتظاهر بعدم الاهتمام) ـ آه !؟ . . ماذا!؟ (يأتي كاجي مع قنينة الشراب ، يفرغ مافيها في القدح الذي امام

سوليفان) ـ شكرا. (بيتا)
ـ قلت.. أناس من الطبقة الراقية؟
كاجي (بخشونة) ـ نعم. سيأتي كلاكاس ـ ملك الثلاجات.
رجل الشرطة ـ ها.. فهمت!...
بيت ـ يدعى كاجي، انه قد عرفه بمجرد سماع صوته عبر الهاتف.. من يدري؟!.. قد يكون مخطئا

كاجي (بحزن) ـ لم أخطئ. كنت دائم الاتصال به هاتفيا بصدد مطالبته بالتعويض عن العطب الذي اصاب ذراع والدي، اثناء اشتغاله في أحد معامله. اني اعرفه حق المعرفة.
رجل الشرطة ـ قل لي: اية جريمة قام بها اتجاه والدك.
كاجي ـ لقد رشى الاطباء، كي لا يعترفوا بحق والدي في التعويض، ان من كان على شاكلة هذا المغتصب، لا يستحق الحياة (يعود الى البار وبيده قنينة المشروب).
بيتا (بضحكة قصيرة) ـ لا تصدقوا.. اذ كيف يمكن التعرف على شخص معين، وفي مسألة مهمة كهذه.. من خلال الهاتف؟.. الى المقصورة.. سيأتي رجل.. رجل انتظرته من سنين طويلة نعم هذه هي الحقيقة الحقة. (تبتسم بابتسامة تنذر بأمور لها معانيها العميقة). منذ سنين طويلة.. هل بامكاني الجلوس، يا سيد سوليفان؟
رجل الشرطة ـ تفضلي (يعود ليون وهو يحمل الاواني الفضية ويضع قناني الشمبانيا فيها) اما بلود، فانه يرفع الستارة ويدخل الى المقصورة، ليون يعود ثانية الى البار) ـ هل تحبين ان تشربي شيئا؟
بيتا ـ شكرا.. لا ارغب في ان اتناول شيئا من الشراب. اشعر بحموضة في المعدة. اود في هذه الامسية، ان اكون جميلة ومعطرة، سأجلس هنا.. في الضوء الخافت. وسيراني حتما، حالما يدخل. (تجلس عند مائدة سوليفان. تبدو واضحة المعالم، بسبب الضوء الذي يأتي من البار، يدخل ليون الى المقصورة، ويخرج حالا مع بلود.
بلود ـ الحمدلله.. لقد وضعنا كل شيء في مكانه.. آه، اني اشعر بالراحة.. عال.. كل شيء في مكانه، وبشكل رائع. ليون، افتح المذياع (ليون يفتحه، بلود يتكوم دون مبالاة، على كرسي بجانبه، وهذا التصرف على خلاف عادته.)
سيمر (يتضايق من صوت المذياع) ـ اسمعوا الى هذه الفوضى.. اهذه موسيقى؟!... ام ماذا؟!... هذا الفالكار لا يعرف حتى كتابة النوتة الموسيقية ومع هذا... وبالسخرية القدر... اصبح بفضله معروفا.. لابل شهيرا. صدقوني.. انا الذي لحن وكتب الفالتزر.. انه لي الا تصدقوني؟ صدقوني: انه لي.
ليلى (الى لود فكو) ـ كم الساعة الآن؟
لود فيكو ـ الثامنة الا عشر دقائق.

ليلى ـ لدي موعد الساعة التاسعة، لا زال امامي وقت طويل.
لودفيكو ـ ارجوك. حدثيه عني.
ليلى ـ مع من اتحدث عنك؟!
لودفيكو ـ مع صديقك ـ مساعد المخرج ـ والذي هو على موعد.. مع صديق لاصحاب رؤوس الاموال من الامريكان.
ليلى ـ لا يمكنني مضايقته بكثرة طلباتي. ارجوك ان تعفيني من هذه المهمة، فهؤلاء اصحاب الاموال، لا تجذب انوفهم الا رائحة الربح.. اما العواطف الانسانية والمساعدة فلا يلتفتون اليها، وباختصار اقول لك: انهم سوف يأتون الى هنا، لكي ينتجوا فيلما مشتركا ـ ايطاليا انكليزيا ـ وأنت قل لي بربك مادخلك في موضوع كهذا؟!..
لودفيكو ـ اذن لا تريدين مساعدتي. (بيأس) انتم النساء. آه منكم.. خذي مثلا اختي.
ليلى ـ اختك هربت معه، لانها بحاجة لمن يوفر لها العيش.
لودفيكو (بغضب) ـ وماذا تعرفين عن اختي؟
ليلى ـ احمق، انت لم تدع احدا دون ان تقص عليه هذه القصة. كنت تقول: انك تريد قتلها مع بووسك. انت انسان اناني.
لودفيكو ـ انها يتيمة الاب والام.. ومن واجبي ان أحميها من شرور هذا العالم، انظري، كيف قابلت مشاعري الطيبة. كانا يخرجان معا بقصد التكلم عن مشروعي، لكنهما في الواقع كانا يلعبان خلف ظهري.. افهمت؟ اللئام.!
(وهنا تقف سيارة طويلة امام مشرب ومطعم الامل فارهة راقية المظهر. الموسيقى تنبعث من المذياع كلها رقة وعذوبة».
بلود (يشخص ببصره اتجاه السيارة وهو يرتجف بتأثر) ـ هاهما، لقد وصلا (يتجه نحو الباب، يتريث قليلا عند وصوله لرجل الشرطة) ـ اعاهدك، انهما ليس الشخصين اللذين تبحث عنهما؟... صدقني يا سيدي، هناك حتما سوء فهم.. انهما مجرد عاشقين، لا اكثر ولا اقل.. (يدخل رجل وامرأة لا يظهر منهما الا القليل، لكي يستطيع المرء التعرف على ملامحهما، الرجل يميل الى السمنة.. مديد القامة، يرتدي معطف السهرة، اما هي فحتما جميلة.. ملتفة بمعطف من الفراء الثمين.. يمران سريعا. بلود يرفع الستارة، ليسهل لهما المرور الى المقصورة، ثم يدخل بعدهما، ليون ينتظر عند الباب. كاجي تبدو عليه علامات الرفض. وهو يقف عند الباب).
بيتا (بنشيج حاد ومتقطع) ـ انه هو. نعم.. لقد ركلني دون رحمة، ليخرج مع امرأة اخرى لا.. كان عليه ان لا يقوم بمثل هذا العمل معي.. لا.. تصوروا: لم يكلف نفسه حتى مجرد النظر الي.. اية قذارة هذه..
لودفيكو (بهياج) ـ باللصفاقة.. التافهة، تعرف جيدا، اني اتردد على هذا المحل كل مساء، ارأيتم اي فراء نادر اشتراه لها؟ ارأيتم

هذا البووسك كم هو غبي؟ ألمستم الحقيقة بأنفسكم؟ (ينهض ثم يمشي باتجاه الستارة المخملية).
ليون (يحاول ابعاده) - الى اين انت ذاهب؟!..
لوفيكو - انه بووسك، مع اختي.. دعني امر.
كاجي (يأتي في المقدمة لكي يوقف لودفيكو) - انقلع من هنا.. انت لا تفهم شيئا.. لا احد سواي قد تعرف عليه: انه كلاكاس.. ملك الثلاجات... نعم، انه كلاكاس.. مع فتاة تتلألأ.. من رأسها الى اخمص قدميها.. انها ايضا من النساء.. آه.. اي كلب كلب هذا!..
ليون - كاجي، هل انت مجنون!؟
كاجي (يسقط على كرسي وهو ينشج بالبكاء).
- كلاكاس.. الذي رشا الاطباء.. اشترى ضمائرهم فلم يقولوا: اصيب جراء العمل حرموه من التقاعد.. والآن يأتي الى هنا بصحبة فتاة.. اللعنة.. وابي كان يحترمه.. كان لا يكف من مناداته.. (بالسيد)..
ليلى (صارخة) - كلا.. ماتقوله لا يمت للحقيقة بصلة، اني واثقة، انه بارفيس، المخرج جيرارد بارفيس، انتم جميعا حمقى، كيف غاب هذا عن اذهانكم؟! انه مع فتاة يمسك ذراعها بطريقة تشبه تماما الطريقة التي كان يمسك بها ذراعي، حينما كان يخدعني في تلك الاوقات التي كان يقسم بها اغلظ الايمان: بأنه يحبني. انه لم يكن جادا.. الكلب.. انه كلب. كيف!؟.. كيف لم تتعرفوا عليه؟!..
سيمر - اي هراء هذا؟! هل فقدتم عقولكم؟!.. هل فقدتم ابصاركم. لتثرثروا.. انه لا شك: فالكار.. فالكار الذي ربح الملايين على حساب لحن الفالتزر الذي اوجدته انا. انه فالكار.. اقسم على انه هو.. لقد تعرفت عليه حالما وقع نظري عليه.
بلود (من المقصورة الخاصة يخرج وقد استخفه الفرح) - يريد اربع قناني من الشمبانيا ياكاجي.. هيا.. اين انت يا كاجي.. جهز لها العشاء الفخم.. كاجي.. اين انت؟!.
ليون (بانفعال) - ارجوك يا سيدي ان لا تعتمد عليه باستطاعتي ان اذهب بدلا عنه.. لقد كان يغمغم بكلمات مخيفة.. لاتدعه ياسيدي يدخل المقصورة.
بلود - لا تلتفت لكلماته المبهمة.. لا، ليذهب كاجي بدلا عنك، فاعتناؤه بهندامه واسلوبه في الكلام له اهمية كبيرة في نفوس زبائننا. (كما لو انه علم).. كاجي.. اين انت.. ياكاجي..
كاجي - نعم يا سيدي.. (يقف كاجي وهو في حاله غير اعتيادية. بذهول) - نعم يا سيدي..
بلود - ماذا تفعل هناك؟

كاجي (يذهب باتجاه البار) - انا ذاهب.... العشاء الفخم.
بلود - بالاضافة الى هذا، تجد قنينتين من الشمبانيا.. خذ كل ما تريده من الثلاجة
كاجي (يعبر الصالة، كما لو كان نائما) - كل شيء في الثلاجة.. في ثلاجة كلاكاس.
بلود (يذهب بالقرب من رجل الشرطة) - سترى، انها مجرد اخبارية ليس لها اساس من الصحة قط، وسترى بنفسك. انهما من الناس الطيبين. العشاق.. هم العشاق.. دائما سعداء.. سعداء الى حد الجنون. جميل انهما اختارا محلي لكي يمضيا فيه سويعات سعيده انها امسيتهما التي لا يمكن ان تعوض بشيء، جميع الامسيات التي ستأتي لا يحسب لها حساب.. الا هذه. لا ادري ان كنت تفهمني ام لا يا سيدي كنت اريد ان اقول.. نعم.. حينما ذهبت لاتأكد من أن الباب الصغير الذي يطل على الشارع الخلفي مغلق، قبل كل منهما الاخر - كنت اعطيهما ظهري قالت وهي في غمرة سعادتها: «يجب ان نموت كلانا في قبلة» هذا شيء مضحك اليس كذلك؟.. هذه جملة - بالتأكيد - تثير الضحك لكني استحلفك بالله يا سيدي الشرطي: ألا تفسد عليهما امسيتهما. امور كهذه تبقى لسنوات طويلة في الذاكرة. اما اذا ذهبت للاستجواب....

(ينطفيء النور)

...... مالذي حدث.. اللعنة على الشيطان، وعلى الشيطان اللعنة.. يا الهي ما الذي يجري هنا!؟ ليون.. كاجي!؟
ليون - انا هنا يا سيدي. اما كاجي فانه في الداخل
بلود (بأنزعاج) - الشموع.. علي بالشمعدانين الفضيين.. انهما في الدولاب.. اسمع.. انهما بالقرب من الوعائين الفضيين لقناني الشمبانيا
- يا الهي!!.. (يذهب باحثا عن الشمعدانين.. فوضى.. اصوات متضاربة وسط الكلام).
اصوات - عود ثقاب. لايشتعل، حتى عود ثقاب واحد.. قداحة السكائر.. لا تعمل.. (ضوضاء، صوت اطلاق عيار ناري لمسدس يأتي من المقصورة الخاصة. صرخة حادة فوضى. يعود بلود).
بلود - مالذي حدث؟! ما الذي حدث؟!
اصوات - لقد اطلقوا الرصاص.. الرحمة يا الهي! من الذي اطلق النار؟!
صوت - كلا.. كلا.. انه مجرد صوت سدادة الشمبانيا.
صوت آخر - كلا.. كلا.. انه صوت مسدس.
بلود - اعطوني علبة كبريت.. اللعنة على الشيطان.. [illegible]
(الضوء يعود، يرى بلود في الوسط.. وبيده شمعدان.. شموع

مطفأة . كاجي يأتي من الخارج وهيأته غريبة . الآخرون يعودون من عمق المسرح بشكل غير منظم) .
رجل الشرطة (يقف على قدميه، فارضا سيطرته على الوضع المضطرب) .
ـ الجميع يقفون، والان، لا اريد اياً منكم ان يتحرك . اسمعوا جيدا . لقد اطلقت عيارات نارية داخل المكان . انتما بلود وليون، ابقيا هنا في مكانكما . لاتغادرا مشرب ومطعم الامل . سأدخل انا بمفردي المقصورة . (يرفع الستارة المخملية ويدخل الى المقصورة .)

بلود ـ انظري اليه، كم هومجنون!؟ . . لم يكن الا صوت سدادة قنينة الشمبانيا .
كاجي (شاحب الوجه) ـ لم يكن . . بسبب . . سدادة الشمبانيا . . انها هناك من اطلق النار .
بلود (ينظر اليه) ـ كنت اذن في الداخل؟!
كاجي ـ لا . . كنت اهم بالخروج . . واذا بي . (يظهر ثانية رجل الشرطة) .
رجل الشرطة ـ سس . سس . . هدوء . . (بوقار) ـ لقد ماتا . (تصدر صرخة صامتة من الجميع) .
بلود ـ ماذا تقول يا سيدي الشرطي . . ماتا؟! . . هذا مستحيل (يهم بالذهاب الى المقصورة .)
رجل الشرطة ـ قف مكانك، ليون اغلق المحل . اين التلفون؟!
ليون (يرتجف من راسه الى قدميه) ـ انه هناك يا سيدي (يذهب لاغلاق المشرب من الداخل .)
ليلى (تصرخ) ـ ولكن ماذنبي انا . . انا على موعد . علي ان اخرج حالا مع مساعد المخرج . سوف يصل الممولون .
(تقف من خلف ليون وتهم بالخروج .)
رجل الشرطة (يوقفها بحزم) ـ قفي انت مكانك يجب ان تبقى هنا كالآخرين .
بلود (يهم بالدخول الى المقصورة الخاصة) ـ عليّ ان اذهب الى المقصورة، لا اعرف ما يجري للآخرين . . ياربي
رجل الشرطة (يوقفه) ـ لحظة واحدة . . ليس لاحد الحق في الدخول سوى رجل الشرطة، . . افهم!؟
بلود ـ دعني على الاقل استعمل التلفون!
رجل الشرطة ـ كلا! . . . سأسمح لك . . حينما يكون الوقت مناسبا علي الان ان اسوي بعض الامور . اللعنة علي يا بلود أن لم احصل على الترقية هذه المرة! انها جريمة متكاملة من جميع الوجوه . ستجدهما هناك في الداخل . . جامدين . . فارقت الحياة جسديهما، والقاتل هو الاخر هناك ايضا . . في الداخل . علي ان انتهي من كل شيء في ظرف خمس دقائق فقط .

بلود (بيأس) ـ في محلي . . في مطعم . . مشرب الامل!؟
رجل الشرطة (الى كاجي) ـ ماأسمك انت؟
كاجي ـ كاجي . . كاجي ادواردو كلاوديو . . عمري (٢٤) سنة
رجل الشرطة ـ اتعرف المجني عليهما .
كاجي ـ كلا ياسيدي . . كلا . . لم اعرف احدا منهما .
رجل الشرطة ـ كنت تقول . . انه كلاكاس، صاحب الاسم الشهير في عالم الثلاجات، وكنت دائما تردد بقولك: انه لم يكن منصفا مع والدك في معاملته . . والآن!؟ . . هل غيرت فكرتك؟
كاجي ـ لم يكن هو . . نعم لم يكن هو . . بعيد ان امعنت النظر عن قرب في ملامحه .
رجل الشرطة ـ حسنا . . ماذا تقول في انك الوحيد الذي كان داخل المقصورة حينما سمع الاطلاق الناري . كن دقيقا في اجابتك، والا . .
كاجي ـ لا اقول الا الصدق ياسيدي . . كنت خارجا، حينما سمعت، العيارات النارية . . استغل احد الحاضرين من الزبائن انقطاع التيار الكهربائي . . وتسلل الى الشارع مستخدما الباب الصغير الخلفي لمداهمة من كان في المقصورة .
رجل الشرطة ـ ماذا تقول؟! . . لقد اغلقت الباب الخلفي انا بنفسي، منذ اكثر من ساعة مضت، انك ولا شك تكذب
كاجي (مهتاجا) ـ لكني ذهبت وفتحتها بنفسي خلسة، معتقدا، ان من سيأتي هو كلاكاس . صحيح اني كنت انوي قتله، ومن ثم الهرب من الباب الخلفي، لكني حينما دققت النظر فيه عرفت انه ليس هو
رجل الشرطة (الى بيتا) ـ وانت يا سيدتي، لماذا كنت تقولين انه الرجل الذي كنت تنتظريه منذ سنين، للانتقام منه . . ما اسمه؟
بيتا ـ ليس له اسم .

رجل الشرطة ـ عجبا!؟ . . كيف لا يكون له اسم . . وانت تنتظريه منذ سنين طويلة؟!
بيتا (تصاب بهزة عصبية) ـ قلت لا اسم له . كلا انه الرجل . . رجل جاء مع امرأة اخرى . انهما عاشقان، والعالم مليء بهذا النوع . العشاق يكونون دائما اثنين . . اثنين، في حين انا وحيدة . . ولا احد يعاني الوحدة مثلي . . كان علي ان اقتلهما، لانه هو بالذات الذي انتظره منذ زمن بعيد، لكن وياللاسف خاب املي، عندما وجدته مسنا، ولم يعد صوته ذاك الصوت الجميل، الذي كان يسحر به قلوب النساء . هذا الرجل لم يعد لي بعد الآن . . لا ابدا . . انه ليس الذي انتظره . . لا . . . . لا كان علي ان اقتلهما، اوعلى الاقل اشجع من يريد قتله . . . وفي النهاية سأصفق له . . هكذا (تبكي بهستريا) .

رجل الشرطة (الى ليلى) - وانت!؟ ماهو الدافع الذي جعلك تفكرين في ان تمحي وجوده.

بيتا (تومي الى ليلى) - هي القاتلة! قالت قبل حدوث الجريمة: انها تعرفت عليه.. لقد كان المخرج بارفيز مع حبيبته.. وهو الذي كان له معها.. ايه الله اعلم.. ها.. ها.. ها.. (تضحك وهي متوترة الاعصاب بشكل غير اعتيادي)... انها هي.. نعم هي يا سيدي.

سيمر - لا يمكن ان تكون هي. الا ترين كم هي صغيرة السن.. ليس لها حول ولا قوة.؟

رجل الشرطة - مانوع علاقتك مع بارفيز؟

ليلى (وهي تنشج بالبكاء) - لقد وعدني بدور مهم في حين جعلني امثل في الواقع دور الفتاة الساذجة لقد اخذني معه الى البيت، واراني السجاد الفخم. الذي لا يمكن رؤيته الا في الافلام. كان القادم.. هو.. نعم هو بالذات.. لقد دققت النظر اليه.. وتعرفت على وجهه.. كان يمسك بذراع الفتاة بنفس الطريقة التي كان يمسك بها ذراعي. لي الآن فرحة. لقد مات.

سيمر - ليست هي، يا سيدي، وانت كم تراها. طفلة انها بحاجة لمن يحميها. ثم وبالسخرية القدر، لم يكن الضحية، بأي حال من الاحوال: بافيز. يالها من نكتة مضحكة. الضحية هو فالكار.

رجل الشرطة - ومن يكون: هذا الفالكار؟!

سيمر (يرتعد من الغضب) - ماذا!؟ كيف لا تعرف من هو فالكار؟ لا يوجد احد لا يعرفه. وعلى الجميع ان يعرفوا الحقيقة.. انه الرجل الذي سرق مني اللحن الذي جلبته هذا العالم. لاجعل منه اكثر جمالا وحلاوة. انه فالكار، الرجل الذي اشتهر اسمه، واصبح اسطورة.. حصل على الملايين. انه يستحق هذه النهاية.. وان هذه الميتة تليق به.. لكني الآن في مأزق جديد: ضد من ارفع الدعوى؟... وهو قد مات. (الى لودفيكو بغضب) يالك من غبي!.. كيف اعتقدت به بووسك؟!

لودفيكو - ماذا تقول...؟!... اعتقدت فيه!!.. انك بلاشك احمق. انه بووسك بعينه، واذا كان قد الغي من عالم الاحياء، فالذنب ليس ذنبي، ولم اكن الفاعل. واريدك ان تعرف من الآن فصاعدا.. انه هو الغبي، وليس انا.

رجل الشرطة (يفرض سيطرته على الموقف، رافعا صوته بلهجة آمره) - أليس من المضحك حقا، ان تدعوا بأن، لا احد منكم اقترف الجريمة، ومع ذلك كان كل واحد منكم ومنذ دقائق مضت، يعتبره العدو اللدود، أليس هذا مضحكا؟... اللعنة.. ولكن ولحسن الحظ هناك سوليفان، الذي لا يترك الامور تجري على هواها.. سوليفان، المحقق الحاذق، ولكني وبالاسف لم تتح لي الفرصة لكي يرى احد مدى براعتي. كنت من زمن بعيد انتظر فرصة مشرقة، وها هي - الحمد لله - وقد امسكت بها، ولن ادعها تفلت من يدي. اناس من الطبقة المترفة.. من عائلة الشريح الوردي.. سيارة طويلة فارهة.. رجل غني ومعهم مع امرأة جميلة. ان جريمة انيقة - كهذه من الضروري ان تزينها بالاشرطة الملونة. لقد ترك كل منكم بي عنده، وزيادة.. الآن جاء دوري. ان اعرف من الذي قتل الاثنين.. راقبوني جيدا لتروا اسلوبي ومهارتي في حل اللغز. اما الآن. فانا لا اريد ان اتهم احدا، ولكن من جهة اخرى لنتكلم قليلا عن هذا الشبح الذي كنتم بانتظاره.. ترى من يكون؟! هل هو الذي الذي تنتظره الآنسة بيتا؟ ام انه كلاكس الرأسمالي الذي يمقته كاجي؟.. او ربما يكون المخرج بارفيس؟... الذي غرر بالفتاة ليلى؟ او انه بووسك الغني الذي خدع لودفيكو وهرب بأخته.. او قد يكون الرجل الآخر فالكار - الذي سرق لحن الفالتزر من سيمر.. ها.. ها.. (يضحك في غاية النشوة والانتصار) بلود.. اقترب مني (يقترب بلود وهو شبه حالم) - انت الوحيد - من بين كل هؤلاء.. الذي لا يملك الدافع لقتل هذين العاشقين، واللذين اثارا زوبعة في مشرب ومطعم الامل.. هذا الذي لم يدخله احد منذ سنوات أو يتردد عليه.. هؤلاء الاربعة.. يلتقون هنا، فيتكدسون على مائدة واحدة لكي يندبوا حظهم.

بلود (حالما) - بالتأكيد: لقد قالت الفتاة لحبيبها:

«يجب ان نموت هذه الامسية في قبلة» ومثل هذه العبارة لا تقال من فتاة الا اذا كانت في حالة... اذا كانت.. اني اخجل من اكمال العبارة أليس هذا جميلا؟...

رجل الشرطة (باندفاع عصبي) - افهم من كل هذا، انكم تريدون القول بانه لم يكن ادنى دافع للقتل أليس كذلك؟! هذا امر مثير للاعصاب حقا.. انه فظيع، لكن.. ربما يكون صحيحا حسب علم التحريات وتقصي الجريمة، وحسبما تتناول الروايات البوليسية في سردها لملابسات تسلسل حوادث الجريمة.. لكن انتم ايضا لكم احلامكم واوهامكم الصغيرة.. مثل كل هذه كامنة في اعماق النفس.. نعم انها نقية وطفولية..

.. وتميل ايضا نحو الحب والغزل، لنأخذ مثلا بلود، وما سمعه من الفتاة وهي تقول:

«سيكون لموتنا قيمة رومانتيكية، فيما لو اننا متنا هذه الامسية».

يالك من مذنب كبير في حق الرومانتيكية يابلود.. ربما كنت تبغي افساد احلى اللحظات عليها.

والعجوز ليون . . الخادم الخالد . . انه في الخامسة والستين . ويفكر بعمل يدر عليه الثراء والشهرة ، وقد استدرجته ليتكلم عن احلامه ، وكيف انه سيصل بأجنحته المتهرئة التي علاها تراب السنين الى مايريد تحقيقه . لابد من حدوث شيء ما . . المعجزة . (بصوت ذي ايقاع خاص) - تعال ليون . . تعال . . اريد ان اقول كلمتين (ينظر من حوله) - لكن اين ليـون؟ اين ليـون؟! . . . اين اختفي هذا الليون . اللعنة على الشيطان . . آه . . لابد انه قد هرب! (يركض بلهفة الى المقصورة الخاصة) - ليون!؟ (ليون يرفع الستارة . . وعلى وجهه ترتسم ابتسامة باهتة وغامضة سوليفان - رجل الشرطة - يمسكه بقوة وغضب

- لماذا دخلت الى هنا؟! . . ها . الم اقل : ممنوع الدخول لاي كائن من كان؟ . . الم تلمس القتيلين؟ . . الم تمسك بشيء يخص الجثتين .

ليون (يخلص نفسه من قبضة الشرطي) - عن اي جثتين تتحدث يا سيدي؟ . في الداخل . . لا يوجد احد

رجل الشرطة (كما لو ان صاعقة اصابته) - ماذا؟

ليون - لقد خرجا من الباب الخلفي الصغير . . تاركين مبلغا من المال في يد كاجي ، على سبيل الهبة ، وقد ودعهما بحرارة ، كما يودع اعز الاصدقاء .

رجل الشرطة (لا يزال في دهشة بالغة) : لقد ذهبا؟؟! . . . يالِلعجب!؟ . . وانا الذي رأيتهما بام عيني هذه جامدين . . لاحراك فيهما . . قد فارقتهما الحياة هذا غير ممكن . . . غير ممكن!

ليون (ممازحا اياه بخجل .) - ربما كنت تحلم يا سيدي الشرطي؟ ان تحلم كالآخرين . . تماما كالآخرين . . رواد مشرب ومطعم الامل . . يأتون الى هنا . . ويجلسون بانتظار امر ما قد يحصل وانت - ارجو المعذرة - كنت تفكر بالترقية . . وكما تعلم : الظلام ، وصوت فتح قنينة الشمبانيا . . كل هذه بالاضافة الى الضوضاء . . و . .

رجل الشرطة - لم يكونا إذن جثتين هامدتين

بلود - لم يكونا كذلك . . ياهما من احمقين .

رجل الشرطة (في صوت يقرب من اليأس) احمقان؟ . . ها . . نعم . . نعم . . احمقان لقد ضيعا علي فرصة ثمينة (ضاحكا) . . فرصة العمر . .

بلود (بهدوء) كلا كان عليهما ان يموتا حينما التقيا بقبلة . . لقد سمعت الفتاة وهي تقول : «يجب ان نموت في قبلة» . لكنهما ضيعا فرصة العمر . . ياهما من احمقين .

(الانسة بيتا - تذهب الى المذياع بهدوء تفتحه من جديد . . تسمع موسيقى وغناء رقيق وفيهما الكثير من السخرية . . تطغى الموسيقى بالتدريج على كل شيء .)

- ستار الختام -

آنا بوناشي

- كاتبة ايطالية معاصرة . ولدت في روما .

ترجم الكثير من مسرحياتها الى لغات عدة .

من مسرحياتها :

ساعة للخيال - التي اخذ عنها - المخرج الايطالي

كاميريني فلمه : زوجة لليلة واحدة عام ١٩٥١ .

المرأة المجهولة - يوم القيامة - على ابواب التأريخ .

كتبت للاذاعة تمثيلية درامية بعنوان : [بيت على النهر] .

ثلاث مسرحيات معاصرة

من ذوات الفصل الواحد

بين الاغريق والالمان

رودولف شوتلندر

Rudolf Schottlaender

ترجمة : د. غازي شريف

هناك حقيقة معروفة يمكن اعتبارها قاعدة اساسية وهي ان الادباء في مختلف العصور والفئات الاجتماعية استخدموا الاساطير والحكايات والشخصيات القديمة وعبروا من خلالها عن افكار يحملها كل منهم في عصره ويريد عرضها من منطلقه سواء كانت تقدمية او رجعية ديمقراطية او ديكتاتورية كبيرة او اقل شأناً. وقد احتلت صورة المسرح اليوناني رغم مرور السنين وتداخل العصور وتغايرها المثل الاعلى حتى تبنى المسرحيون في كل زمان احداثا وشخصيات بل حتى ان بعضهم نقلها كما هي عن النص الاصلي دون ادنى تغيير حتى بعد الاف السنين.

قال توماس مان عن اثر حضارة اليونان القديمة: «لايبالغ المرء حين يقول ان الأنتيكا سبقت حياة وفكر اوربا اليوم وبدونها لايمكن تصورها كما هي عليه الآن من فكر وانسانية».

واعتبر هاينرش هاينه الفن اليوناني رمزاً للانسانية والجمال والتقدم. من الممكن القول ان الحكايات والاساطير اليونانية القديمة تشبه وعاءً تصب فيه مختلف المحتويات ويتم انتخاب الصنف وطرح المشكلة وعرض السؤال تبعاً للظرف الاجتماعي وبيئة المؤلف.

عالج شعراء المسرح اليوناني المشاكل الاجتماعية التي كانت قائمة باكمل صورها وكانت المقطوعات المسرحية في غاية الاهمية. فمسرحيات اسخيلوس تختلف عن مسرحيات سوفوكلس كما تختلف مسرحيات يوربيدس عن غيرها بينما يختلف الشعر السياسي لارستوفان فلا يضاهيه في هذا المضمار احد.

فهذه الاعمال بشخصياتها المسرحية ومشاكلها وصراعاتها واهدافها تجتذب رجال المسرح مثلما تجتذب الممثلين وتجبرهم ان يحذوا حذوها لعلهم يبلغون تلك الدرجة من الابداع الفني.

كثير من الفنانين والمخرجين والممثلين المسرحيين يبذلون الجهد من اجل استيعاب الشمولية الاجتماعية وعرضها بموضوعية تلك الاعمال الرائعة ـ اعمال الانتيكا التي ضمنوها باساطيرها وعبرها فيما يكتبون اليوم. مواقف تعرض بادق متطلباتها تبرز فيها الشخصية بشموخ لان هدفها الاول هو الانسان. انه لانجاز من الشعر المسرحي اليوناني يبعث على الكتابة بوحيه واستلهامه في كل زمان ومكان.

ننتخب اليوم ثلاث مسرحيات مستوحاة من المسرح اليوناني القديم كتبها مسرحيون معاصرون يعدون من ابرز كتاب المسرح في المانيا.

الكاتب منهم يدفع ثمناً فهو يضحي من اجل حياة الاخرين:

ماتياس براون Mattias Braun من خلال اعادة كتابة «الفرس» لأسخيلوس فقد اغفل في عمله الجديد متعمداً الحرب الدفاعية المشروعة لليونان واحل محلها حرب الدفاع الفارسية التي ليس لها مبرر.

السبب الذي يكمن وراء هذا التغيير هو اعلان النفير العام عن نهاية الحرب الهتلرية الخاسرة هذه هي الخلفية الحقيقية للمسرحية: فعند براون يبحث المرء دون جدوى عن اثار للحماس الوطني الاثيني اوعن مبرر لاحتقار الهيليين للبرابرة وكذلك بعض المشاهد الكلاسيكية الرائعة عن اسخيلوس لكنها لم تجد لها مكاناً عند براون.. وافتقدنا جمال اغاني الحرب اليونانية وكبرياء وزهو مواطني اثينا بتحررهم من الاستبداد، تلك المواضيع التي برع اسخيلوس في عرضها عام ٤٧٢ قبل الميلاد لم يعرفها براون.

غير ان المؤلف المعاصر استطاع من خلال الاشارات العابرة لتلك الاحداث الحفاظ على شمولية وجمال العمل الاصلي. فقد حملت عند اسخيلوس الام الملكة اتوسا المسؤولية الكبرى لظهور اطياف زوجها المتوفى داريوس التي ظهرت لها بسبب نصيحته المشؤومة لابنها اكسيريس Xerxes بتحريضه على الحرب ضد اليونان.

من هذا الحدث طور براون شخصية الحاكم ونماها وجعل منها في الوقت ذاته الشخصية الخصم للملكة.

الفرقة الموسيقية المؤلفة عند (اسخيلوس من اثني عشر رجلاً تتمسك بولائها للملك يحلّها براون ويقلل من شأنها بتخفيض عددها الى اقل من النصف الى خمسة يتكلمون بالتناوب ويقابلون غطرسة وقساوة الحاكم بالعقل الواعي ومشاعر الود والعطف.

اقتبس براون من المسرحية الاصلية غطرسة الفرس وابتهاجهم وزهوهم بحشودهم العسكرية الهائلة بحراً وبراً. اما هزيمة الفرس فقد نسجها وعرضها بكل ماتحمل من مؤثرات. وما لم يكن متوقعاً بعد ثمان سنوات من معركة سالامي ولا يمكن التفكير به مطلقاً قد تحقق على يد الاسكندر الكبير بعد مائة وخمسين عاماً استطاع الكاتب العصري بكل بساطة ان يعزوها الى كارثة السلطة العسكرية اي في تحطم السلطة الفارسية في عقر دارها.

ومما تجدر الاشارة اليه ان كلا الشاعرين اسخيلوس قديما وبراون حديثاً يؤكدان على حنان الامومة في كلتا المسرحيتين. عند اسخيلوس تعمل الام الملكة بنصيحة الاب في ان تسري عن ولدها التعيس غير انها تريد ان تجلب الى ابنها المكسور المهزوم الشاكي الممزق اكسيريس الحلة البهية لتذكره ثانية بالهيبة الملكية.

الاب والام يتحدان في النهاية عند اسخيلوس اما عند براون فيفترقان فمن ابداعه مطالبة داريوس (الاب) ارملته ان تقتل ولدها من اجل انقاذ الشعب لكن امومتها وشعورها بالمسؤولية اتجاه ولدها تظهر. انها لاتستطيع التغلب على نفسها.

انها مقارنة مشروعة ومبررة ان يصور براون اكسيريس بشكل يجبر المشاهد الالماني على مقارنته بهتلر فسبب الكارثة في كلتا الحالتين هو جنون العظمه، يمكن الافتراض ان ماتياس براون تأثر بنموذج بريشت في عمله على اعادة كتابة انتيجونا فقد سبقه بريشت باحد عشر عاما. لكن مايبقى عن بريشت ثابتاً هو تصرفه الجرىء في النص الاصلي.

عقد بريشت مقارنة بين احداث الانتيجونا وبين حالة المانيا عام ١٩٤٥ وبهذا جعل من القديم معاصراً. فانهيار العائلة (الذي كان له في الاصل ابعاد اجتماعية) استغله بريشت ليوسعه الى انهيار طيبة وارجع سبب ذلك الى الحرب العدوانية لكريون Kreon من اجل النفوذ الاقتصادي. انتيجونا تصبح بطلة المقاومة والغرض من ذلك اعطاء الشعب الالماني نموذجاً يقتدىٰ به. المصير الذي يؤول اليه الانسان في الاعمال القديمة يتحول الى ان مصير أو قدر الانسان هو الانسان نفسه، فهو السبب. بهذا الاستنتاج الفلسفي المركزي تتخطى المسرحية الهدف الاني حيث مهد بريشت اضافة الى الهدف المسرحي الطريق الى تبني الاعمال المسرحية ماديا وجدليا.

لم يعد كريون مثلما كان عند سوفوكلس معروفا من انه هو ذلك الشخص بعينه الذي اعتدي عليه من قبل اكروس Agros وعلى هذا الاساس فهو يعتبر في النص الاصلي المدافع الشرعي عن وطنه طيبة Theben وانما على العكس فهو الذي قاد حربا عدوانية ضد اكروس فكان عليه اذن ان يتحمل ضرباته الدفاعية في النتيجة. ومما ساعد على ذلك ايضا ادخال الابن الاكبر ميكاريوس Megareus الذي لم ينوه به سوفوكلس سوى مرة واحدة وعلى الهامش.

اما عن بريشت فيكتسب ميكاريوس هذا اهمية مسرحية متميزة لها وزنها حتى وان لم يظهر نفسه على المسرح كشخصية.

بولينايكا PoLyneike الاخ الذي من اجل دفنه عرضت انتيجونا حياتها للموت وفقدتها بينما هو في الاسطورة اليونانية القديمة وحتى عند سوفوكلس ليس اكثر من معتدٍ ويبقى كذلك في المصدرين. لكنه عن بريشت يتحول الى رافض للتطوع في الحرب العدوانية والذي اعتبر لهذا السبب متخاذلاً ولم يحصل حتى على قبر بعد مماته.

وهكذا يتغير مفهوم تضحية انتيجونا فهي لاتؤدي مجرد واجب

يمليه عليها واجب الاخوة كما هو الحال في العمل الاصلي لسوفوكلس وانما تقدم عند بريشت الدعم فوق ذلك لكل اولئك الذين رفضوا الانخراط في الحرب العدوانية ولم تبهرهم مغرياتها من غنائم وثروة موعوده بل صمدوا امامها سواء كان ذلك في العمل المتواصل ضد الحرب او عبروا عما يفكرون في هذا الاتجاه.

اما الخلاف بين الاخوة كما هو في نصوص الانتيكا النصوص القديمة فلم يجر الحديث عنه سوى ان كلا الاخوين يضطران الى حرب كريون من اجل كراورتس Grauerz ضد اكروس المسالة.

وعند بريشت لم يكن الاخوان هما المتعاديان اللذان يريد احدهما اطفاء حقده بقتل الأخر وانما كريون الجلاد وهو كذلك قاتل اولاد اخيه.

الملاحظات التي ابداها بريشت على عمله في «انتيجونا» بالاشتراك مع كاسپر نيهر Casper Neher في الجزء الحادي عشر من «مؤلفات بريشت» الصادرة في برلين ١٩٥٩، تشير هذه الملاحظات الى ما كان يرمي اليه بريشت وراء كل خطوة في عمله.

كريون المستبد الطاغية يسعى الى كتم الخلاف في قصره عبر حرب هجومية مفاجئة خارج جدران قصره. وهذا مايطلق عليه بريشت «دور استعمال العنف عند انهيار قيادة الدولة العليا ولذا فالصراع بين الاب وابنه قد تبدل بشكل مغاير للاصل بحيث ان النص الجديد لبريشت لم يكد يبقي على شيء من النص الاصلي (الذي ترجمه الى الالمانية الاديب الالماني المعروف هولدرلين (Holderlin) واستخدمه بريشت كاساس لعمله في الانتيجونا) والعمل على تقديمه بشكل جديد.

هامون Hamon لايتحدث من اجل قريته فحسب وانما يعبر كذلك عن امتعاض الشعب من مشروع الحرب.

هذا بالذات هو الهدف الذي ترمي اليه العرافة تيريزا Tiresia في الاشعار التي كتبها بريشت بشكل يختلف تماماً حول «سوء الحالة الاقتصادية - الحرب العدوانية والقسوة» فالطاغية لايستسلم كما هو الحال عند سوفوكليس من خلال ماتقوله فرقة المسنين استجابة لكلمات العرافة التي اثارت المخاوف. وانما يؤلف حواراً بين الملك المأخوذ بجنون الحرب وفرقة المسنين الذين خدعوا اول الامر لكنهم وعوا اخيراً حقيقة الامر ولابد هنا القول ان اعمال مسرح الانتيكا قد صمدت رغم مرور عشرات القرون امام شتى المحاولات وبقيت مادة معاصرة رغم قدمها تتناسب مع كل عصر. وقد حاول بعض المسرحيين اعادة كتابة بعض اعمال الأنتيكا. وقد تجنى احدهم بشكل جريء جدا بل وجارح على الانتيجونا حيث وصفها الكاتب المسرحي الجيكي المعاصر ميلان اوده Milan Uhde بالانتيجونا العاهرة فسماها عاهرة طيبة. وعرضت المسرحية على مسارح براغ.

ان مثل هذه العملية يمكن اعتبارها تشويها لمادة اصبحت مصدر الهام كثير من اعلام المسرح فلا داعي الى قلب الحقيقة بعرض مسرحية مغايرة على الاطلاق للمادة التي اعتمدتها فلم تعد تستحق اسم الانتيجونا وباختصار فلا يحق للمرء استخدام مادة بهذه القسوة لخدمة اغراض بعيدة كل البعد عن الاصل.

اما الجانب اللغوي فقد ناقشه بريشت في ملاحظاته التي سبق ذكرها. كان بريشت معجبا الى حد مدهش بترجمة هولدرلن Holderlin لانتيجونا اعتمد بريشت ربع النص المترجم تقريباً فقد غير وبدل وحذف واضاف فهناك نصوص جديدة من ابداع بريشت لاعلاقة لها بالاصل مطلقا ومواضع اجرى عليها تبديلا جذريا.

اما هاينر ميلر Heiner Muller فقد تناول واحدة اخرى من اعمال سوفوكلس المسرحية وهي فيلوكتيت Philoktet.

حاول ميلر في اعادة كتابة Philoktet ان ينتزع منها الجانب البطولي تماماً واستطاع تحقيق ذلك بواسطة خيال وتصورات حول الماضي حيث كان «الانسان لايزال عدوه اللدود القاتل هو الانسان».

مثل هذا الزمان ليس له وجود الا عن هوبس Hobbes وفرضياته من انه في سالف الزمان كانت الحروب التي تقوم بين فئتين لاتنتهي الا بالقضاء على الفئة الاخرى دون ان تبقي منها على احد. ولم يكن مايشبه ذلك لا في عالم هوميروس ولا ابطاله. ذلك الذي تتحدث عنه اسطورة آلام فيلوكتيت ولا في اثينا التي يصفها سوفوكلس بانها ابتعدت عن شاعرها فهناك دائما الى جانب العداوات بين الافراد او الفئات شعور بالتضامن او الارتباط بالجماعة والاستعداد لمنح الثقة. مثل هذه الاعمال كثيرة عند سوفوكليس حتى دون استثناء الوحيد بين المهجورين. هذه الصفات التي تعبر عن المحبة اعطاها ميلر حقها.

لقد اتخذ ميلر من المأساة المعطاة في النص الاصلي حول الوجود المستمر في وحشة دائمة فغيرها الى مأوى لتجربة الافكار لاتتورع من الهبوط حتى في الشذوذ الجنسي والحيواني ومن ضمنها كره الذات.

ثمة عداوة لم يلتفت اليها سوفوكلس تسيطر على المسرحية منذ بدايتها. في الياذة هوميروس يمتلك كل من ادريسيوس واخيلوس في الحقيقة طباعاً متضادة دون ان تكون لهذا السبب عداوة بين

البطلين ولاحتى نيـوبطليمـوس Neoptolemos الفتى ابن اخيلوس والـذي خلق منـه سوفـوكلس شخصـا متميزا بحيويته كان قد شعر بالكـره العميق ضد امـير ايثـاكـا Ithaka بينما لهما طبيعتان مختلفتان تماماً عن بعضهما وفي مشاهد لاحقة في المسرحية ينشب بينهما خلاف لكن القضية المشتركة لاتدع الخصام يتطور الى عداء .

امـا عنـد ميلر فالفن مليْ بالحقـد منـذ البداية ضد الاخ الاكبر . حتى انـه يتضـايق من استـماعه اليه الى ان يتم حديثه عندما ادعى اوديسيـوس بانـه (سرق) سلاح الاب . تسليم السلاح لايعتبر غير شرعي عنـد سوفـوكلس غير ان العمليـة تصور كمناورة خادعة . في العمل الاصلي يضطر نيوبطليموس المحب للحقيقة الى الكذب في كل شيء حتى في ادعاء الكره ضد اوديسيوس . وقد يعتبر هذا الكره حقيقـة وكـونها يخفف من الكـذب . وهكـذا لم يستطع ميلر استخدام مشـاعـر الثقـة الـرقيقـة التي برزت عنـد فيلوكتيت بنظـرتـه الاولى لنيوبطليموس وجماعته ـ الذين لايظهرون عند ميلر .

الاستمتاع بسماع الالحان من اوتار العود اليوناني نقية صافية عند سوفوكلس بينما هي مختلطة عند ميلر .

الكره ضد رفاق الحرب غير المخلصين تعمق عنده الى كره ضد كل ماهو يوناني بشكل مطلق وفي الوقت ذاته اكتسب الغضب وجهاً ساطعاً .

الـربـاط الـوحيد الذي يربط التعيس بالعالم هو ارتباطه بالجزيرة المقيد اليها وهنا يبدو احد الدوافع القديمة التي دفعت الى العمل في المسرحية . فقد كتب ميلر تحت عنوان «فيلوكتيت ١٩٥٠» انها ثلاث هيكساميتر ويقصد بها نوع الشعر الذي كتبت به «فيلوكتيت» .

في العمـل الاصـلي رغم شدة المقـاومة ضد الارض غير المضيافة يبر ز الامتنان والشكر الذي يصدر عن الوداع من اعماق القلب .

لكن ميلر لايكـترث بالـوداع فبطله ـ وهنا اهم تغيير او انحراف عن الاصـــل ـ فيلوكتيت يقتـل بطعنـة من نيـوبطليمـوس بدلا من اصطحـابـه الى طروادة كما تقـول الاسطورة القديمة . ويدرك المرء جيـدا هنـا ان نهايـة فيلوكتيت غير المأسـاويـة لمأسـاة سوفوكلس قد اجبرت بل وتحـدت الكـاتب العصـري لتـدخـل جذري . فعنـد سوفـــوكلس يظهـر البطـل هراكلس Herakles صديق فيلوكتيت من اولمب Olymp ويقنعـه على التصـالـح . مثل هذه النهاية قد لاتصلح مسـرحيـاً كنهـايـة لمأساة . اما الكاتب المعاصر فلم يكن بحاجة الى مثل هذه النهاية فمن خلال جعل فيلوكتيت ـ باسلوب فني هادف ـ ينتهي الى حيـوان يمـوت حقـداً ينتـزع منـه كل الصفات الايجابية والانـســانيــة التي تحبيــه وتصــوره تعيســاً دون ذنب ـ كما تصف الاسطـورة: تعيس نتن غير انـه لابد مهما كانت الحال من الوصول الى الاستنتـاج الصحيح عنـد الكـاتب فلم يبق ميلر عليه شيئاً من العطف الى درجـة ان قتله صار لابـد منـه ومن خلال هذه الصـورة المليئـة بالحـدث والتي تذكر بشيكسبير قبل سوفوكلس حيث يعرض ميلر انتقام المخدوعين في الصورة التالية :

فيلوكتيت :

هناك حيث اصبحت كلباً فأنا
في انتظاركم ايتها الكلاب ولو استطعت
ان اضرب اسناني في لحومكم
لضربتها . فيلوكتيت .

بينما وجـد سوفوكلس التعبير المناسب لوصف المخلوق الانساني المعذب الذي يبالغ ميلر في عرض حدة طباعه النفسية ووحشيته .

بينما يتوسل فيلوكتيت ليرمي بنفسه في اي مكان ولو كشيء كريه حتى ولو اثار امتعاض الملاحين في السفن تراه يظهر عند ميلر اشبه ما يكون بمن يحبون العذاب لنفسهم ولغيرهم .

واخـيراً فصـورة الانســان الجـديد بحاجة الى فكر خلاق وجهد جبـار . فابطال وشخصيات المسرحيات القديمة الخالدة سواء كانت اوديب او انتيجـونــا او فيلوكتيت او غيرهما فمن الضــروري جداً عرض مثـل هذه الاعـمال والشخصيات على خشبة المسرح اذ يجب عرض شخصيـات تفكـر بوعي ونضوج على المسرح ويجب التعامل باستمـرار مع مثـل هؤلاء الابطـال وتعريف شخصياتهم وواجباتهم وعـرض وايضـاح مايفكـرون به ويهدفون اليه .

عن كتاب المسرح الاشتراكي **برلين ١٩٦٩**

جانب من حياة المسرح الياباني

كوريا زندا

Koreya Senda

بدأت حركة المسرح الياباني المعاصر بتأسيس الجمعية الادبية (بونكاي كي اوكات) من قبل (شويو تسوبوشي) عام ١٩٠٦ والمسرح الحر (جي يوكه لي بو) من قبل (كاورو اوساناي) ١٩٠٩ من تلك الفترة وحتى ١٩٢٤ - خلال الخمسة عشر عاما . اي الفترة الاولى التي مثلت حركة المسرح الياباني المعاصر - في تلك الفترة بالذات كان قد عرض على خشبة المسرح الالماني اكثر من ثلاثين عملاً من اعمال شيلر، كوته، هيبل، مايرفورستر، هاوبتمان، زودرمان، فيدكند، شولتز، بار، هوفمانستال وغيرهم .. اعمال هولاء قدمت من قبل مختلف الفرق المسرحية في المانيا.

اكثر من نصف الاعمال هذه تمت ترجمتها الى اللغة اليابانية من قبل (اوكاي موري) المترجم المعروف للفنون والآداب الالمانية موري لم يشارك مباشرة بالتجربة المسرحية اليابانية غير انه كان له وزنه المؤثر من خلال ترجماته في المسرح وتقاريره ودراساته المتعددة في علم الجمال والمسرح والادب وقد تأثر بكتاباته او ساناي وآخرون كاورو أوساناي وسوكي ساكو وياماهؤلاء الثلاثة كانوا مخرجين مسرحيين اسسوا عام ١٩٢٤ اول مسرح ثابت للمسرح المعاصر وهي دار عرض تسوكي جي واعتبر ذلك بداية الفترة الثانية لتاريخ المسرح المعاصر في اليابان.

قدمت دار العرض المذكوره خلال الخمسة عشر عاما الاولى لتاسيها سبعة وعشرين عملا اصيلا باللغة اليابانية وتسعين عملا اجنبيا من المانيا المرتبة الثانية بين الاعمال غير اليابانية بعد الروسية التي احتلت المرتبة الاولى بواحد وعشرين عملا مسرحيا.

فقدمت اعمال على المسرح من تأليف هانس ذاكس وكيورك كايزر وشلير وهاوبتمان وشترنهايم وهانكلفر وستنسلر وكورنك وغيرهم. مباشرة بعد تاسيس دار العرض سوكوجي بدأت العمل كمسرحي على المسرح كان اول دور لي هو الملاح الثاني في «معركة البحر» تاليف كورنك Goering ثم مثلت دور المهندس في مسرحية كيورك كايزر Georg Kaiser واسمها غاز رقم واحد ثم امين الصندوق في مسرحية «من الصباح حتى منتصف الليل» والكسندر في «الناس» من تاليف هازنكلفر Hasenclever

كل شهر كان في انتظارنا برنامجان لانجازهما حتى اننا خلال خمسة سنوات قدمنا اكثر من مائة عمل مسرحي . كان عدد الممثلين قليلا نسبيا وقد حالفني الحظ امثل دور عامل سخرة في «دور» DUR تاليف كيبك Capek والمتشرد في «من حياة الحشرات» لماريوكي وكابن في ستة اشخاص يبحثون عن مؤلف «ليرانديلس ودور جين في الآنسة جولي» تاليف سترندبرغ Strindberg ودور انطونيو في «يوليوس قيصر» لشيكسبير ودور انطونيو كذلك في «تاجر البندقية».

كان للتعبيرية اثر واضح في برنامج دار العرض تسوكي جي ويرجع ذلك الى ان يوشي هي كي جاكانا صاحب دار العرض الحقيقي والذي كان يقوم بالاخراج كان قد درس في المانيا قبل ذلك وعاد متأثراً بالتعبيرية بشكل بين رغم انه كان .قد اصطحب معه افكاراً وانطباعات عن مسرح اوربا ما بعد الحرب ولاسيما تاثرات بالمسرح السوفيتي بعد ثورة اكتوبر لكن هيجاكانا هذا يميل الى عرض مسرح اوربا الغربية . لقد . عدت من المانيا متأثراً تأثراً كبيراً بالفترة التعبيريه بعد الحرب العالمية الاولى وكنت متحمسا للتعبرية جدا غير ان عام ١٩٢٤ العام الذي ظهر فيه العمال والفلاحون على المسرح السياسي في هذا العام نمت لدي الرغبة في الفن العمالي وصرت من هواة هذا الفن فلم اكن اتفق مع برامج دار العرض تسوكي جي التي كانت تقدم المسرحيات كيفما اتفق فمرة تعرض عن الطبيعة واخرى عن الرومانسية ثم الرمزية والتعبيرية وهلم جر بينما كنت اطمح الى مسرح يعتمد الفكر مع اسلوب بدعي جديد وهكذا تركت العمل عام ١٩٢٦ في دار العرض وتحولت الى مسرح المتنقل الذي كان تابعا الى اتحاد كتاب الشغيله الذي تأسس عام

١٩٢٥ وفي عام ١٩٢٦ ساهمت في تاسيس مسرح «الطليعة» المسرح المهني للشغيله الثورية وعرض في البداية مسرح دمى وقدم بين عروضه «دون كيشوت الطليق»

استطاعت الحركة المسرحية العمالية في اليابان والتي ابتدأت عام ١٩٢٥ رغم الضغوط التي مورست ضدها من قبل السلطة استطاعت التغلب على عدد من المصاعب والتناقضات بل والصراعات داخل الحركة نفسها حتى استطاعت عام ١٩٣٠ ان تبرز كقوة لها دورها ووزنها بين الفنانين اليابانيين.

لكن هذه الضغوط استمرت وبلغت ذروتها ضد الحركة العمالية الثورية في اليابان ولاسيما ضد روابط المثقفين والتقدميين بين عامي ١٩٣١ و١٩٣٣ حتى ان عدداً كبيراً منهم وقع في قبضة الشرطة اليابانيه الى ان وجدت الحركة المسرحية العمالية نفسها وقد حلت نفسها.

ظهرت في نيسان ١٩٣٥ حركة مسرحية تقدمية استفادت من التجارب السابقة وشكلت بطرق واساليب تختلف عن سابقتها.

بعد خروج توموبوشي مورايانا من السجن شكل اتحادا جمع فيه كافة المسارح الحديثة ومن خلال هذه المبادرة وجدت كل الجمعيات المسرحية اليابانيه التقدمية نفسها مجتمعة في منتدى المسرح المعاصر غير ان هذه الفرصة التي جمعت المسرحيين والمخرجين والممثلين ومن له اهتمام بالمسرح والفن المسرحي لم تطل اكثر من ست سنوات في آب ١٩٤٠ وبعد ان اعلنت الحكومة اليابانية الحرب رسميا ضد الصين معتمدة بذلك على محور برلين - روما - طوكيو مزمعة خوض حرب كبيرة في المنطقة شنت الشرطة الامبراطوريه في اليابان حمله عنيفه ضد الحركة وزجت في السجون اكثر من ثلاثين عضوا من رواد الحركة المسرحية واجبرت الحركة على ان تحل نفسها (طوعا) ولم يسمح للحركة بالقيام باي عمل مسرحي حتى بعد خروج السجناء من سجونهم عام ١٩٤٣.

يمكن تلخيص عملية اعادة بناء المسرح الياباني المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية بالنقاط التالية:

١ - ظهرت فرق مسرحية مثل مسرح الادب بونكاكوزا وكانت ذات مواقف بعيدة عن السياسة ولكنها في الوقت نفسه حولت برامجها الى برامج يدعو الى الحرب وتصعيد روح القتال وتشجع على تحويل الانتاج الى انتاج حرب فاستطاعت بذلك الحفاظ على وجودها المسرحي.

٢ - اعضاء فرق المسرح العمالي الذين منعوا من العمل المسرحي اثناء الحرب التقوا ثانية وحاولوا استغلال ظروف مابعد الحرب والحرية المقيده للعودة الى عملهم المسرحي الاول وبناء حركة مسرحية واقعية وتطويرها فرفعوا راية الواقعية الاشتراكية وطريقة ستانيلافسكي Stanislawski System لكن فهمهم لها لم يكن دقيقا بل تبادلوها بشكل سطحي.

انضم الى هذا الاتجاه مجموعة مورايانا والمسرح الشعبي للفنانين.

٣ - حاولت مجموعة اخرى التشبث بحركة المسرح العمالي وتجاوز اخطائه واللجوء الى الواقعية بمفهومها الشامل لذا كان من اللازم استيعاب كامل التراث التاريخي لحركة المسرح الياباني المعاصر هذه المجموعة كانت تعتمد على اتحاد الاكاديميين بشكل او آخر اذ نجد بينهم مخرجين وممثلين ومنظرين مسرحيين ينتمون الى ثلاثة اجيال وهي: جيل من قبل تاسيس دار عرض تسوكوجي وجيل دار العرض نفسه والجيل الذي تلاه. هذه المجموعة اسست معهداً للدراسات المسرحية ومدرسة للممثلين ودعمت وجود مسرح تجريبي كما اسست دار عرض هدفها غير تجاري

٤ - مجموعة وجدت ان هدفها يمكن تحقيقه في جبهة موحدة عريضة للمسرحيين في خدمة السلم والديمقراطية وتناضل ضد المسرح والفن التجاريين نواتها كانت مسرح الممثلين (هايواوزا) الذي قام اول الامر بشكل غير شرعي عام ١٩٤٤.

٥ - ثم مسرح غير المحترفين - مسرح العامة - تاسس من قبل الطلبة والعمال الذين ارتفع عددهم بسرعة كبيرة وهو جيل مابعد الحرب. بقي هذا المسرح يعمل حتى عام ١٩٦٠ واستمر في عمله ولكن تحت تاثيره فرق مسرحية اخرى كان هدفهم العام الواقعية وتشمل اعمالهم مسرحيات لمختلف الاتجاهات الفكرية.

٦ - بعد عام ١٩٦٥ ظهر جيل جديد تشكيلته الرئيسة هي من الطلبة والشباب المتأثرين بفكر اليسار الجديد ومسرح اللامعقول حقق هؤلاء الشباب بوقفتهم ضد المسرح الموروث نجاحات فنية مهمة.

بعد ان وضعت الحرب اوزارها تمكن المسرح الياباني المعاصر من الخروج من العزلة التي كان فيها.

ففي السنوات العشر الاولى تم عرض عدد كبير من الاعمال المسرحية الاميركية والفرنسية والسوفيتية بشكل واسع وكان للمسرحيات الفرنسية التأثير الاكبر بين المسرحيات العالمية على المسرح الياباني. وقبل هذا كان للمسرح الفرنسي تاثير جلي على المسرح الياباني حتى قبل الحرب من خلال المسرح غير السياسي كما هو الحال في كثير بلدان العالم حيث وجدت المسرحيات الوجدانيه لسارتر وكامو ارضا خصبة في ساحة المسرح الياباني بعد الحرب.

كما وجد في اليابان مسرح بريشت صدى واهتماما عند رجال المسرح اليابانيين بعد ١٩٥٠ وكذلك عن الجمهور فقد عرضت مسرحية «رعب وبؤس الامبراطورية الثالثة» والتي قدمها خريجو مدرسة

المسـرح هاي يوزا وقـد كان اول عرض لبريشت بعـد الحـرب في اليابان وبعد ذلك تم عرضها من قبل الجمعيات المسرحية العشرة في طوكيـو ساهم هذا العـرض الجـماعي في التأليف بين الجمعيـات المسرحية التي كانت قبل ذلك تعرض اعمالها بشكل انفرادي .

على اثـر ذلـك ثم تأسيس المعهد المسـرحي بمشاركـة عدد من المتخصصين والمهتمين بالادب المسرحي الالماني وهكذا وبشكل مواز لذلك ابتدأت بحوث ودراسات تخصصية في المسرح الالماني تناولت عدداً من المسـرحيين مثل ماكس فريش Max Frisch وفريدرش دورنمات Friedrich Durrematt وفـولفكـانك بورشرت Borchert وبيتر فايس Peter Weiß واخرين

كان لمسـرحيـات بريشت اثر بارز في المسرح الياباني لهذه المرحلة وقد عرضت على المسـرح ونشرت نصوص مسرحية متعددة ودراسات تناولت الادب المسرحي تجاوزت ستة وثلاثين عملا لبرتولد بريشت وقد قمت بترجمة خمسة وعشرين عملا منها .

عام ١٩٦٠ وبعـد نهاية النضال المرير ضد معاهدة السلام المنعقدة بين اليـابـان والـولايات المتحدة الاميركية للمصادقة عليها انتشرت بين جماهير الكلية والفنانين والعاملين في خدمة الفن موجة من خيبة الامل والاستسلام وعدم الثقة اتجاه المسرح العمالي ثم بدأ الانتعاش الاقتصـادي والـرخـاء والازدهـار يسود اليابان ساد على اثره شعور بالاطمئنـان والاستقـرار بين الموظفين والعمال الذين فاجأهم التوفر الهـائـل للمواد الاستهـلاكية وامتلاء الاسواق بالبضائع ثم سادت نتيجة للازدهار موجة من من عدم الاهتمام تجاه مسرح بريشت .

ثم ظهرت موجة اولنقل موضه تميل الى المسرح السري غير ان هذه الظـاهـرة الطـارئـة تلاشت عام ١٩٧٥ انتهت الى طريق مسـدود فالجمهور ولاسيما جمهور العمال كان يميـل الى المسـرح عصـري ويطـالب بمسـرح عصـر يدفـع على التفكير والعمـل وله اهداف عمليـة وعلميـة ترتبط افاق ومستقبل البلد سلك المسرحيون تختلف السبل لمواكبة هذه المطالب .

وجدت «مجموعة بريشت» الظرف مناسبا للظهور ثانية امام الاضواء حيث كنت من جملة الـداعين الى بعثها عام ١٩٧٣ حاولت هذه المجمـوعـة رفـع العـزلـة التي سيطـرت حتى تلك الفـترة على المجمـوعـات الفنيـة المختلفـة للمسـرح المعـاصـر وحاولت كذلك التغلب على الهوة العميقـة القـائمـة بين مسرح المحترفين ومسرح الهـواة مثلما عملت على الجمـع بين المـؤلفـين والممثلين والجمهـور المسـرحي والنقاد المسرحيين من الجهة الاخرى والتشجيع على العـودة الى دراسـة بريشت ومسـرحـه وكتـابـاتـه في المسـرح والسيـاسـة والفن من من اجـل الاطـلاع على اسـاليبـه وتعلمهـا والاستفـادة منهـا في خدمـة الـوطن ولاسيما في عصـر الازدهـار الاقتصـادي المدهش في اليابان والذي جعل لزاما على الجمهور ان يعي دوره في المجتمع ويتعظ بما جرته الحرب على المانيا واليابان من ويلات ليتمسك بالسلام ويناضل من اجل الحفاظ عليه وهو ينعم بالرخاء . .

تعـددت المسـرحيات والكتابات في هذه الموضوع ونذكر منها العمل المسـرحي «مـدخـل ازدهار اليابان» وتبذل الان جهود كبيرة لتعميم الخبرات المسـرحيـة النـافعـة على عدد من الفـرق المسـرحيـة وقد عرضت المسـرحيـة «مـدخـل في ازدهار اليابان» فرقة مسرحية في طوكيـو اطلقت على نفسهـا اسم «المستقبـل» تستخـدم هذه الفرقة الخبرة المسـرحيـة التي ساعدها على بعثها تميز طريقة اعضاء هذه الفرقة ابتـدعـوا اعمـالا مسرحية ابتدأت كمشاهد وفصول مسرحية تستعرض فيها على خشبة المسرح حياة الشعب ونضاله اليوم وواقعه .

المسرح الياباني العمالي في بداياته تاثر الى حد بعيد بالحركة المسرحية العمـاليـة الالمانية ومرد ذلك ان عدداً غير قليل من المختصين في الادب والمسـرح الالمـاني وعلـى سبيـل المثـال معروف في المـانيا لاسيما بعد الحـرب العـالميـة الاولى الـذين تاثروا بالتعبيرية في المانيا ونقلوها الى اليـابـان مثلا وقـد كتب يانش عددا من المسرحيات للمسرح العمالي واصبح فيها بعد من الاعضاء القياديين ومن رواد فرقة المسرح العمالي

امـا تجارب ونظـريـات المسـرح السـوفيتي فلم تتوفر في البداية المادة المسـرحيـة باللغـة الـروسيـة مباشـرة لذا كان الضروري في معظم الاحوال نقل معلومات عنها باللغة الالمانية لانها اكثر تداولا

امـا مسـرح الطليعـة فقـد عرض مسـرحيـات ذات اهميـة كبيـرة منهـا «الامير هاكن» وناطحات السحاب كتبها سيكلير و«عمال المناجم» التي كتبها لامرنيس .

التـأثير الكبـير الـذي تركـه بريشت في اعمـاله المسرحية والتغريب لا يـزال واضحـا الى اليوم وانا مقتنع بذلك وقد كان له تاثير كبير في اسلوبـه في النضـال ضد الاضـرار الجسـديـة والنفسيـة التي تسبب للانسان العامل في كل مكان وكذلك وقوفه ضد تدمير الطبيعة التي يستفيد من تدميرها المنتفعون البرجوازيون حيث يزداد كسبهم على حسـاب الطبيعـة ومن وجهة نظر واحد من رجال المسرح اعتبر اعمال بريشت واساليبـه مفيـدة للنـاس وتعمم الاستفـادة منهـا اذا اردنا الاستفـادة علميـا من الـتراث المسـرحي وتجارب المسرح في الشرق والغرب وتعميمها .

عـرض كتاب :

المسرح المعاصر

(الثقافة والثقافة المضادة)

تأليف :

Jean Duuignaud

Jean Lagouhe

د. زهير مغامس

الكتـاب من منشـورات مكتبـة (لاروس) لعـام ١٩٧٤ باللغـة الفرنسية ومن تأليف:

(جان دوفينيو Jean Duvignaud ، استاذ في جامعة دايلية في مدينة (تـور) Tours وقـد شارك في جميـع اللحظـات الحاسمة لمسرح مابعد الحـرب وله مؤلفات اخرى نذكر منها «علم اجتماع المسرح» ١٩٦٦ الـذي يحاول ان يحلل فيـه العـلائق بين مايجـري على المسـرح ومـا يجري في داخل المجتمع، وكتاباً اخر يحمل عنوان «الممثل»،

(وجان لاغوت)jean lagoutte الذي يعمل في نفس الجامعة المذكورة اعلاه.

وقـد ظهـر الكتـاب ضمن سلسلة «مـواضيـع ونصـوص» التي تصدرها دار لاروس

ويقع في (٢٢٤) صفحة ويحتوي على ستة فصول مع توطئة وخاتمة.

يتحـدث الكـاتبـان في الفصـل الاول عن مسـرح مابعد الحرب ويـذكـران أن مسـرح السنوات ١٩٤٧ ـ ٥٠ قد ولد تحت الاحتلال وهـو مسـرح ملتزم يطرح مشاكل ومواضيـع مختلفة كتبه رجال عانوا من قسـوة الغـزو وشـراسته، رجـال يسعون الى فهم عالم يبدو لهم تافهاً. وإذا كانت تـسمية «مسرح العبث» تعني شيئاً فانها قد انبعثت من كتاب المسرح لتلك الفترة حسب وليس من كتاب الخمسينات.

لقـد حاول الفن المسـرحي لفترة مابعد الحرب معالجة «مشاكل» وليـس مبـادىء أو افكـاراً مجردة، كما انـه جسـد الصـراع بين الديمقراطية والنازية او الفاشية.

ونـستـشـف من خلال الفصـل الاول ان البعض قد غالى في الادعـاء بان تلك الفـترة كانت فترة المسـرح الفلسفي اومسـرح الافكـار لانـه لا وجـود لمسرح من هذا القبيل الا في الفترات الهادئة التي لا تشوب القيم فيها شائبة ولا يعترضها شيء.

أمـا الفصل الثاني فيتناول «المسرح الحديث» للسنوات الخمسين ويبـين ان هذا المسـرح ليس مدينـاً بشيء الى تقـاليـد الادب الـفـرنـسي، فهـو لا يتحـاور مع الـرومـانسيـين من امثـال (جير ودو)Giraudoux ولامع الاغريق مثل (آنوي)Anouilh وسارتر، بل يتموضع في وجود يثقل عليه.

لقـد برز خلال تلك السنوات شيء جديـد شبيـه في وقـائعه بما حدث عام ١٩١٢ للحـركـة التكعيبية وما حدث عام ١٩٢٠ تقريباً لدادا والحـركـة السـريـاليـة. انـهـا حركـة تحديث قد وضعت صورة الانـسـان المقبـولـة عادة ونظـام العالم موضع الاستفهام ويحتفظ هذا



الأبهام الذي يثيره «المسرح الحديث» بكل حيويته وفعاليته . ولم تعد مشكلة المسرح هي المشاعر او مشاكل الضمير وانما مقابلة اناس مجهولين مع شيء عدائي كالجوع والرغبة والخوف والانتظار التي تبدو في حالتها الاولية وفي بساطتها المتوحشة .

ثم يتحدث الكتاب عن رواد ذلك المسرح بشيء من التفصيل ابتداءاً من (أداموف) Adamov الذي يتحقق من ان عمله المسرحي لايستند على المشاعر (التي يتركها المسرح الأمس) بل على أجزاء من الحياة مكتشفة في شكلها المبتذل عن طريق الصدفة في الشارع .

ويخص الكتاب بالذكر مسرحية (البنغ - بونغ) (كرة المنضدة) التي مثلت عام ١٩٥٥ من اخراج (جاك موكلير) والتي تعد من افضل اعمال ادامونف لانها اكثر مسرحياته طموحاً .

انها تعكس القلق الاجتماعي والسياسي الذي يشغل بال مؤلفها . ويتعلق الامر بالنسبة لأداموف ان يجسد في المسرح مايسميه الفلاسفة بـ «الانسلاب» اي التحطيم المتواصل للانسان من قبل النظام الاقتصادي والسياسي الذي يعطيه قوة عمله . ويعد ادامونف اول من اعطى «المسرح الحديث» معناه وباعثه العميق ألا وهو جعل المتفرج شاهداً على مأساته الخاصة .

وإذا ما فجر ادامونف عبثية وجود خاضع لتقنين السلطة فان (يونسكو) Ioneco يهاجم اللغة ذاتها والكلام الذي يضفي معنى على الحياة ويمثل الوجود . وهي فكرة ميثافيزيقية عميقة . لقد عاشر (يونسكو) فلاسفة من أمثال Lupasco و Gandillac . ويدعي (يونسكو) بانه لايفهم شيئاً في المسائل التي تطرحها الفلسفة وانه حينما يكتب فذلك ليفهم في مسرحياته شيئاً منها ... . ما يعطي هذا المسرح وثبته وانطلاقته انها ينجم عن تجربة الحياة اليومية .

ثم ينتقل الحديث الى (بيكت) Beckett وبعد تحليل مؤلفه يظهر لنا الكتاب ان فنه المسرحي يتلخص في محاولته عكس انحطاط الطاقة بل وحتى الكلام الذي يؤول الى الهذيان .

ثم يتناول الكتاب بالحديث (جينيه) Genet واعماله ويقول انه لفهم هذا الكاتب علينا ان نعود الى مسرحية «الزنوج» التي تختفي وراءها معظم التيارات الفكرية والأحلام التي تشكل لحمة هذا العصر الغريب وسداه : فجر نهاية الاحتلال وحرب الجزائر وبدايات كوبا واساطير «حرب العصابات» . عصر مضطرب ومليء بالتناقضات الحادة التي كان جينيه قد تحسسه في اعماق شاعريته .

ثم يشير المؤلفان الى كتاب مسرحيين آخرين مثل (فوتييه) Vauthier و (ساروت) Sarraute وغيرهم ممن لم يعرف المجد السريع الذي ارتقى اليه من سبقهم الى مسرح الطليعة ولكنهم ينتمون الى جيل السنوات ٥٠ - ٦٥ وقد ساهموا فعلاً في تعريف الفن المسرحي الأصيل .

كما ان النقد غالباً ما يتجاهل Arrabal , Weingarten, Obaldia , Dubillard لانهم لم يعرفوا نجاح (بيكيت) و (يونسكو) . غير ان ما يبحث عنه اولئك انما هو شيء أخر تماماً .

ثم يتناول الكتاب بالحديث الكاتب المسرحي اللبناني جورج شحادة الذي وصل عام ١٩٥١ ثم الكاتب المسرحي الجزائري كاتب ياسين الذي كتب بلغة فرنسية رائعة والذي ظل فنه مشبعاً بالروح الاسلامية . ويتميز عمله المسرحي بالبحث عن اصالته .

وفي الفصل الثالث يتطرق الكتاب الى ايديولوجية «المسرح الشعبي» ويخص بالحديث (جان فيار) Jean vilar الذي يعتقد أن المسرح هوليس حاجة كمالية بل حاجة ملحة لكل رجل ولكل امرأة . ويختتم قوله بان «العمل يجب ان يتجه حالياً ليستعيد المسرح ماسته» (جان فيار) يتحقق بان المسرح الشعبي هو مسرح مفتوح امام الجميع من دون تمييز . ثم يضيف بشكل غامض أن الامر يتعلق بتمثيل أعمال جميلة وعظيمة» . وهنا تبدأ المغامرة . انها تكمن في عبقرية فيار الذي فهم بان عليه ان يثور الاخراج المسرحي ليكسب جمهوراً جديداً . وهكذا تحتل مشكلة الجمهور المكانة الاولى ، هذا الجمهور الذي سيتغير بدلالة تحول المجتمع الجديد .

ثم يتطرق الكتاب الى صالات العرض فيقول ان هناك عودة الى بعض الفقر المادي وهذا مايفسر الرغبة في البحث عن المشاهد «الحقيقي» حيثما وجد طالما انه لايأتي الى المكان التقليدي الذي تمثل فيه المسرحيات .

وبعد ذلك يتناول الحديث الممثلين المحترفين ويقول ان جميع السلطات المختصة قد لاحظت منذ عام ١٩٥٠ أن مهنة الممثل المسرحي قد سجلت أعلى نسبة بطالة في فرنسا . ثم ان التلفزيون والمذياع والسينما سرعان ماابعدت الشباب عن التمثيل المسرحي لأن القيام بادوار ثانوية في صالات السينما هو من الناحية المادية اكثر نفعاً من التمثيل بشكل نظامي في فرقة متطلبة .

ويتناول الكتاب في الفصل الخامس الحديث عن سوق المسرح إذ ان هناك بعض من اصحاب رؤوس الاموال الذين يستثمرون اموالهم في مشروع مسرحي ويأملون نفعاً بالمقابل . بيد ان رعاية الآداب والفنون وتدخل الدولة قد رسما الطريقة التي تبعها المسرح بحسب معايير لاتعتمد اساس الربح فحسب . ان هناك سياسة

ثقافية كما ان هناك سياسة تربوية وصحية وهكذا يروم (جان فيلار) ان يصبح المسرح مرفقاً عاماً كغيره من مرافق الحياة الاجتماعية.

وفي الفصل السادس والاخير يتكلم المؤلفان عن المسرح السياسي فيقول ان السؤال يطرح نفسه اليوم هو «اهلية المسرح على تصوير الواقع اليومي والعالم الذي نعيش فيه» كما كتب ذلك (بيرنار دور) Bernard Dort.

لقد ابتدأت هذه المسألة في الواقع منذ عام ١٩٥٤ وسواء تعلق الامر بـ (برخت) او (بسكاتور) Piscator او (فيناڤير) Vinaver أو (أداموف) الذي ارتد بعنف الى المسرح السياسي فمن المناسب ان يعي المشاهد حقيقته الاجتماعية والاقتصادية التي هو حبيسها والتي يبغي ان يفر منها او يشيح بوجهه عنها.

ثم يختتم المؤلفان عملهما بالسؤال هل ان هناك مايسمى بـ «بعد المسرح». اين يذهب اليوم الاجنبي او الباريسي الذي يود ذات مساء، اي مساء، معرفة مايدور في المسرح؟ ويبدو ان شيئاً لم يبق من المسرح لان معظم الكتاب المسرحيين قد توفي وان معظم القاعات في الحي اللاتيني قد تحولت الى صالات عرض سينمائية.

أما المجلات المختصة فهي تردد مشاكل المسرح القديمة كما توفي النقاد الكبار من أمثال (لومارشان).

مافائدة دور الثقافة هذه التي اسسها مالرو بصخب كبير؟ وهناك سؤال متردد وهو: هل من الضروري حقاً ان يتخذ الخلق المسرحي طريق المسرح؟ ألا ينبغي أن ننظر الى فترة الخلق في الخمسينات كفترة متميزة وطارئة تماماً؟

هناك نوعان من الخلق المسرحي: عملٌ تبريري للحياة وعمل يضع الوجود موضع الاستفهام. ولهذا يعد الكتاب الذين ينتمون الى مسرح الخمسينات مخربين لانهم افترضوا صورة للانسان مختلفة تماماً عن الصورة التي كان يرسمها له المجتمع «الليبرالي» آنذاك.

ان الكتاب يسعى لان يحدد بوضوح الفرق بين مسرح الخلق ومسرح الاستهلاك. كما انه يابى الا ان يكون مساهمة جادة لدراسة اشمل واوسع لموطن الخيال الجماعي انه يروم تحقيق شيء واحد فحسب ألا وهو تحرير الخلق المسرحي من الاغلال الذهبية.

من كتاب اعدادنا القادمة

راضي حكيم	مصر
سعد صائب	سوريه
د. خلدون الشمعة	سوريه
أميرة الزين	لبنان
أحمد المديني	المغرب
د. سامية أحمد	مصر

المســرح الفيتنــامي

سونغ بان

Song Ban



صادر في هانوي عام ١٩٦٠

يقع الكتاب في (٦٣) صفحة ويحتوي على مقدمة قصيرة وفصلين ويستعرض الفصل الاول واقع المسرح الفيتنامي قبل ثورة آب ١٩٤٥ ويتضمن.

أ ـ الانواع التقليدية

١ ـ المسرح الشعبي

٢ ـ المسرح الكلاسيكي

ب ـ الانواع الحديثة

١ ـ المسرح المتجدد

٢ ـ المسرح الناطق

بينما خصص الفصل الثاني لمعالجة المسرح الفيتنامي منذ ثورة آب عام ١٩٤٥

ويحاول الكاتب عبر المقدمة القصيرة ان يبين لنا مدى الحب الذي يكنه الفيتناميون الى المسرح. ولعل خير دليل على ذلك هو ازدحام صالات المسارح بالمشاهدين. وحتى مسرح هانوي الشعبي الذي يضم عشرة الآف مقعد في الهواء الطلق لم يعد يكفي لتدفق الجماهير عليه.

ثم وعبر مقدمة قصيرة جداً للفصل للاول يوضح لنا المؤلف ان الاجنبي الذي يزور مسارح هانوي العديدة في مساء واحد سيندهش ليس فقط لتباين الانواع المسرحية ولكن لطرق التعبير وفهم الفن المسرحي ايضاً وهكذا يكون السائح قد طاف في سهرة واحدة كل مراحل تاريخ تطور المسرح الفيتنامي الجوهرية التي تتمثل في الانواع التقليدية وهي : المسرح الشعبي والمسرح الكلاسكي وبنوعين جديدين هما المسرح المتجدد والمسرح الناطق.

وإذا مادخلنا في احدى صالات الـ (هات شيو) المسرح الشعبي نجد ان تسعة من عشرة من المشاهدين يواصلون الضحك وكلمة شيو هي لفظ مشوه لكلمة (تراو) التي تعني النقد إذن فالمسرح الشعبي هو في الاصل مسرح ناقد يهاجم بجرأة شجاعة النظام الاقطاعي ويسخر من الطغاة اما اصل هذا المسرح فيكتنفه ليل القرون ولكن روحه قد انتقلت بامانة عبر الاجيال والقرون رغم التغير الذي طرأ على مسرحياته من اضافة وتعديل وتحوير. وهو لاينبع من الطقوس الدينية ولكن يتأتى مباشرة من الافراح الشعبية التي تتوج نهاية كل عام اعمال الحقول في دلتا النهر الاحمر. هكذا كانت نشأة هذا المسرح الموسمي والمحلي وحتى نهاية القرن التاسع عشر لم تمثل مسرحياته على خشبات المسرح وانما في ساحات الدور

بين الحبال المشدودة على الاعمدة والتي تفصل الممثلين عن المشاهدين الذين يتهامسون تقريباً ثم يستطرد المؤلف قائلاً في الجزء الثاني : ان الحوليات تخبرنا أنه في حوالي نهاية القرن الثالث عشر كان احد اسرى الحرب الصينين ويدعى (لي نغوين كات) قد اظهر للفيتناميين بحسب اوامر الملك (تران نهان تونغ) الذي حكم بين عامي ١٢٧٩ ـ ١٢٩٣ الاوبرا الصينية ومنذ ذلك الحين تبنى الفيتناميون هذا النوع واعتبر وه من الانواع النبيلة السامية تماما مثل الشعر الصيني على النقيض من المسرح والشعر الشعبيين اللذين يحتقرهما المثقفون .

ومما لاشك فيه اذن ان المسرح الكلاسكي الفيتنامي ينحدر من المسرح الصيني الذي يمت اليه بكثير من الوشائج المرئية . وهو يمزج كذلك بين الفارس والتراجيديا وبين البشع واللطيف وبين الدموع والابتسامات . انها شريحة حياة في كل تعقيداتها تجعلنا نفكر بشكسبير .

لكن الكتاب والممثلين من الفيتناميين قد عرفوا ان يتركوا بصماتهم الوطنية التي لاغبار عليها عبر تطور هذا المسرح الطويل منذ القرن الثالث عشر الا ان هذا المسرح قد انهار امام الاستعمار الفرنسي ولم يستطع التكيف مع التحولات الاجتماعية ولم يقاوم موجة الانواع المسرحية الجديدة التي ظهرت تلوح في الافق وهكذا وبملامسة الحضارة الغربية آلت الحركة المسرحية الى ظهور نوع جديد سمي بـ (هات كاي لونغ) او المسرح المتجدد خلال الحرب العالمية الاولى والى ظهور المسرحية الجديدة التي تسمى بـ (هات نوا) اي المسرح الناطق وذلك ببضع سنوات بعد المسرح الاول .

ومسرحيات المسرح المتجدد مقسمة الى فصول على غرار المسرحيات الاوربية الحديثة وهذه ثورة فعلية في المسرح الفيتنامي .

وعلى نقيض المسرح المتجدد، فان المسرح الناطق لم يرالنور اثر حركة جماهيرية لقد بقي رهن ايدي المفكرين الفيتناميين الذين ما أن تعرفوا على الفن المسرحي لبلدان الغرب وفرنسا على وجه الخصوص حتى حاولوا التعريف به لجعله مألوفاً في بلادهم وكانت اول مسرحية يمثلها هذا المسرح قد عرضت في المسرح البلدي في هانوي يوم ٢٥ نيسان ١٩٢٠ وهي ترجمة مسرحية «مريض الوهم» لموليير .

وعلى اية حال فان ظهور المسرح الناطق يعد مؤشراً واضحا في تقديم المسرح الفيتنامي الذي سبق الثورة في تمثيل مسرحيات مشبعة بالروح الوطنية فيها قام السجناء السياسيون بتأليف وتمثيل مسرحيات اجتماعية جريئة مثلوها في منفاهم . وبالاختصار فان المسرح الناطق قد شق طريقه وساهم في اغناء المسرح الفيتنامي رغم القهر والضغط الاستعماري لقد ارسى دعائم الاستقلال الوطني الفيتنامي .

وما آن قامت ثورة آب عام ١٩٤٥ حتى تشكلت عدة فرق مسرحية على وجه السرعة في هانوي وراحت تجوب البلاد بدعم من حكومة الجمهورية الديمقراطية . وكان نجاح هذه المسرحيات يحدد الا تجاه الاخير للمسرح الحديث نحو واقعية ثورية تمجد الاستقلال الوطني ثم ان الحرب التي جاشت في الجنوب قد عمت البلاد عام ١٩٤٦ ولم تنته الا في تموز عام ١٩٥٤ .

وكان على المسرح ان يلعب دوراً قيادياً في تغذية الحقد ضد المحتل والعمل على نسيان التردد والخوف واثارة الحماس والبطولة وروح التضحية وصيانة الايمان بالنصر النهائي .

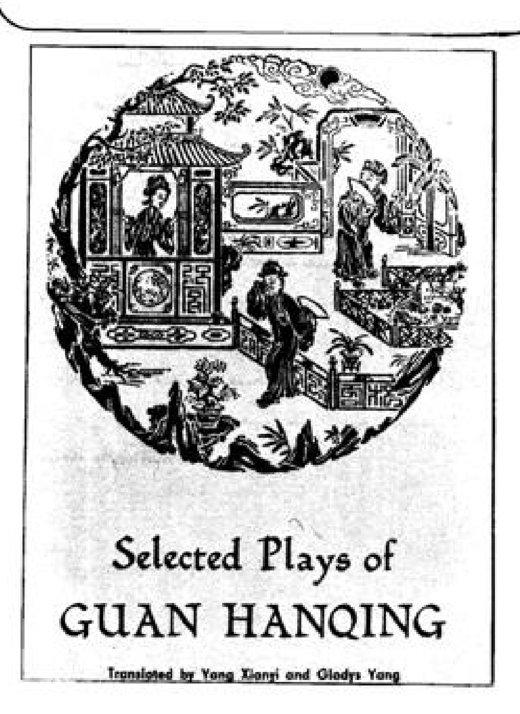
وكان الفنانون الذين يشكلون فرقا متجولة يعملون في ظروف بالغة الصعوبة ، يشاطرون الشعب حرمانه ومعاناته انهم يجوبون القرى دون كلل اوملل وحقائبهم على ظهورهم مع غصن اخضر تحسباً من الغارات وكانوا يلعبون ادوارهم على مسارح مرتجلة ينصبونها على عجل في ساحات الدور او في الاسواق .

وامتدت الحرب وتعادلت القوى فأخذت الدولة على عاتقها تطوير المسرح منهجيا فأسست مدرسة الفن المسرحي وكانت تلك اول مدرسة ترى النور في الادغال .

ان معظم المسرحيات التي كتبت ومثلت خلال المقاومة لم تكن بقصد الترويح عن الشعب والمقاتلين وانما كانت تهدف الى رفع مستوى الجماهير السياسي وتعبئة الطاقات الوطنية في صراع مميت ضد المحتل الذي تدعمه الرجعية العالمية لقد اصبح المسرح فناً جماهيرياً ثم وجه المسرح في سنوات مابعد الحرب جهوده لخدمة بناء المستقبل الاشتراكي لبلدة واصبح من واجب الكتاب والفنانين المسرحيين تنبيه العامل والفلاح والعسكري والمفكر والطبيب والمهندس الى العمل من اجل سعادة الشعب وبناء المجتمع المزدهر الذي يسوده الانسجام والطمأنينة .

مَســرحيات من الصــين :

«مَسرحيات مختارة لغـوان هَانكنغ»



لقد وصل الاقتصاد الاقطاعي الصيني الى درجه عالية من التطور في القرن الحادي عشر خلال سلالة سونغ الشمالية حيث ازدهرت الصناعات اليدوية والتجارة وازدادت قوة الطبقة الحضرية . وحيث شاع استخدام الطباعة فقد اصبح بمقدور الحرفيين والتجار في المدن قراءة قصص الاغاني والخرافات او الاوبرات . ونتيجة لذلك فقد اعتبر هذا الزمن افضل زمن الازدهار المسرح . ففي بيانليانغ التي هي كايننغ اليوم اجتمع حشد الفنانين الفولكلوريين الذين كانوا يردون القصص ويغنون ويقدمون الحرف المختلفة ويضمنها الاوبرات الكوميدية البسيطة .

في عام ١١٢٦ اقام التتار المعروفين بالنوشن Nuchen مملكة جنغ شمال الصين واجبر امبراطور سونغ على الانتقال الى منطقة هانغزو التي اصبحت عاصمة سلالة سونغ الجنوبية .

وخلال السنوات التي كان البلد فيها مجزءا استلهمت الصين الشمالية في موسيقاها انغام التتار النوشن الذين كانوا يعزفونها على ظهور الخيل - بمصاحبة الات الكمان . وهكذا نشأت مدرسة للموسيقى الشمالية الجديدة . اما في الجنوب فالموسيقى التي شاعت كانت اهدأ واكثر سلاسة وهي اشبه بموسيقى الحجرة الملائمة خلال الاحتفالات .

في عام ١٢٣٤ اطاح المغول القادمون من المناطق الصحراوية شمال سور الصين العظيم وبقيادة ابن جنكيز خان . بمملكة جنغ . في عام ١٢٧٩ اطاح حفيد جنكيزخان قبلاي خان بامبراطورية سونغ الجنوبية ووحد كل الصين مرة اخرى واسس سلالة يوان .

لقد كانت الظروف السياسية في عهد المغول من اسوأ ما شهدها تاريخ الصين . وبسبب معاناة الناس من الصعوبات الكبيرة التي قاوموها بثبات امام حكامهم الفاسدين والطغاة فأن الادب في تلك الفترة - وخصوصا المسرح - قد عانى ايضا وبشكل قوي .

وقد تلاءمت الانغام الشمالية وعبرت عن المزاج العام السائد كما جاءت اغلب انغام مسرح يوان من الموسيقى الشمالية . كما اسهمت بعض الاغاني الشعرية المسرحية المعروفة بـ «زو - كونك - دياو» في القاء اثرها على مسرح يوان . ان هذه الاغاني المسرحية كانت تمثل من قبل امرأة تحمل قلآيا بيدها وهي تقوم بدعم اغانيها بايماءات وحركات كونت فيها بعد الاصول الاولية للفن المسرحي

وتنقسم مسرحية يوان الى اربعة فصول تقدم معضلة وتبنيها وتوصلها الى الذروة ثم تقدم الحل للعقدة . وفي بعض الاحيان يضاف مشهد قصير الى هذه الفصول الاربعة التي قد يضاف اليها فصول اخرى ان كان موضوع المسرحية يتحمل الطول كما في

مسرحية «رومانس الغرفة الغربية». وقلما يكون هناك في المسرحية اكثر من شخصية بارزة سواء كانت رجلا او امرأة. وهكذا فأن غوان هانكنغ ـ الكاتب الذي نلقي عليه الضوء هنا ـ قد عهد بالدور الرئيس لامرأة في مسرحية «صقيع في منتصف الصين».

لقد كان المثقفون في الصين الاقطاعية يحاولون الحصول على مناصب رسمية بعد اجتيازهم اختبارات تعدها الحكومة. وبما ان هناك العديد من المرشحين الفاشلين فأنهم الزموا انفسهم بالحضور في متنزهات التسلية التي كانت شائعة في المدن الكبيرة. وبحكم حضورهم هناك كتبوا للفولكلور واسهموا في بعض الادوار احيانا. وعندما الغى المغول نظام الاختبارات الذي فتح الباب امام المثقفين الاقطاعيين فقط فأن بقية المثقفين والادباء قد اصبحوا بين ليلة وضحاها بدون عمل وانحدروا في السلم الاجتماعي. وفي تلك الفترة كانت الصين موحدة. اذ كانت هناك اتصالات جيدة برية وبحرية داخل الامبراطورية ومع اقطار الغرب وازدهرت التجارة تبعاً لذلك. كما اصبحت الفنون تواجه اقبالا اكثر مما اتاح فرصاً جديدة للمثقفين وقد تعاون العديد منهم مع الممثلين والرواة وكتبوا لهم ماهم بحاجة اليه من قصائد ومسرحيات. ومن الجدير بالذكر ان الناس كانوا يدعون هؤلاء المثقفين «بالموهوبين» وقد عمل هؤلاء الموهوبون ضمن جمعيات وتبادلوا الخبرات واقاموا في بعض الاحيان مسابقات مسرحية. ان ظهور مثل هذه الجمعيات المحترفة قد اعطى في الواقع زخما جديدا لتطور المسرح. ويعتبر الكاتب الموهوب غوان هانكنغ ـ إن حكمنا بما اورثه للتاريخ الادبي الصيني ـ احد ابرز المسرحيين بين «الموهوبين» من سلالة يوان.

بعد الاطاحة بمملكة (جن) اقام المغول عام ١٢٦٤ عاصمتهم في كامبالوك. في عام ١٢٧٩ وبعد الاطاحة بسلالة سونغ الجنوبية اصبحت كامبالوك المركز السياسي والاقتصادي لجميع الصين. وقد اسس بعض الكتاب المشهورين في الشمال جمعية (يو ـ جنغ ـ للكتاب) هناك وكان غوان هانكنغ احد انشط اعضائها.

لقد كان هانكنغ في صباه تلميذا حريصا وتعلم كتابة الشعر والاغاني. وقد عرف في العاصمة لشهرته المتعددة الجوانب ولحسه القوي بالنكتة ولمعرفته الكبيرة بالموسيقى والرقص والغناء ولمهارته ـ وهو امر غريب ـ بلعبة كرة القدم التي كانت قد دخلت الصين لتوها.

لقد كان منتصف القرن الثالث عشر حتى بداية القرن الرابع عشر اعظم عصر لمسرح يوان. وهناك استطاع غوان هانكنغ تكوين فرقة خاصة به جال بها في الخارج بنفسه. وعليه اصبح ملما بكل جانب من جوانب التجربة المسرحية.

وما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر كانت جميع الاغاني التي تؤدى في المتنزهات تغنى من قبل الفتيات اللائي كن عرضة للبيع الى بيوت الدعارة نتيجة افلاس ذويهن ولو ان القليل كن يبعثن الى هناك لان عوائلهن كانت تعارض الحكومة. ان منزلة هؤلاء الفتيات كانت واطئة جدا في المعيار الاجتماعي مما دفعهن الى تكوين حقد دفين وعميق للاغنياء واصحاب السلطة. ولكن غوان هانكنغ بقي واحدا من الموهوبين الذين حافظوا على صلة وثيقة بهؤلاء الفتيات وكذلك مع ابناء جلدته اثناء مسيرته ككاتب مسرحي وكممثل. وحينما تعرف عليهم جيدا تعاطف معهم واحترمهم. كما استقى من خلال تعاطفه معهم اساليب الفن الشعبي وتعابير الكلام. وقد مكنته هذه المعرفة من عرض الصفّات الاصيلة والشجاعة النادرة للنسوة الصينيات في مسرحياته وكما عرض بشكل شامل وصادق صورة الحياة في المدينة.

اننا في الواقع لانعرف بالضبط متى ولد غوان هانكنغ او متى مات. ولكن بعض ما وردنا من سجلات في زمانه تشير الى ان ولادته كانت في العشرينات او الثلاثينات من القرن الثالث عشر ومات في نهاية القرن. وقد كتب اغلب مسرحياته في النصف الثاني من القرن وبشكل خاص في العقدين الاخيرين. ان هانكنغ واحد من اغزر المسرحيين في سلالة يوان. وهناك نحو ستين عنوانا لمسرحياته معروفة في الوقت الحالي. ويحتوي الجزء الذي اخترناه حاليا بغية عرضه والتعريف بالادب المسرحي في هذه البقعة من المعالم على ثماني مسرحيات منتخبة من اعماله وهي على التوالي: «صقيع في منتصف الصيف»، «مختطف الزوجات» «حلم الفراشة»، «انقذ من قبل المترف»، «شرفة النهر»، «قائم المرآة»، «السيد غوان يذهب الى الاحتفال» و«موت النمر المجنح». تعالج المسرحيات الثلاث الاولى مسألة العدالة والمحاكمات. في حين تعالج الثلاثة التالية مسألة الحب والزواج بينما المسرحيتان الاخريان مسرحيتان تاريخيتان.

لقد واجهت مسرحية «صقيع في منتصف الصيف» اقبالا شديدا من الناحية العاطفية. اذ من خلال كفاح احدى الشخصيات وهي (دواي) تتعرض المسرحية الى كشف حالة الفساد والفوضى التي سادت الحياة السياسية خلال عهد سلالة يوان حتى تصبح (دو اي) رمز المرأة المناضلة ضد المعتدين. فالقانون في ذلك الوقت نصب المغول والتتار لادارة تلك الاقاليم التي لايعرفون عنها شيئا. وهذا ما اتاح فرصا للقوى الرجعية من الاقطاع كي تزدهر في ظل ظروف فاسدة.

ان دو اي تفقد امها وهي في الثالثة وتباع من قبل والدها الى عائلة كاي كعـروس ـ طفلة . فتتـزوج في السابعة عشـرة ولكن زوجها يموت بعد سنة تاركا اياها مع عمتها . ومن الطبيعي ان تصبح دو اي موضع اهانة ولكنها مع ذلك لاتستسلم وتبقى تقاوم حتى النهاية . ولذا نراها تقسم قبل اعدامها بأن السماء سوف تنزل صقيعا في منتصف الصيف . لقد استخدم الكاتب هذه الاسطورة الشعبيـة كي يكشف عن تحدي المرأة وروحها النضالية ـ تلك الروح التي تحرك الارض والسماء . ولعل هذه الصورة هي انعكاس حي لجوهر المجتمع الذي ابدى معارضة عنيدة ازاء قوى الظلام والعدوان . وتعتبر المسرحية نموذجاً للتراجيديا الصينية حيث لايتخلى الابطال عن سلاحهم حتى ولو اصبحوا اشباحاً .

اما العشيقة وانغ في مسرحية «حلم الفراشة» فأنها تضحي بابنها من اجل ابناء زوجة معشوقها وعليه فأن هانكنغ يجعل منها رمزا للام الصالحة للاخلاقية الصينية التقليدية . فهي تحب ابنها وتبدي استعدادها للموت بدلا عنه ولكن ازاء اصرار القاضي على موت احد الشبان فأنها تضحي بابنها . وبعد اطلاق سراح ابناء معشوقها تبدأ في النحيب على ابنها . وحين يتنجون معها تريحهم بقولها بأنهم ابناؤها وهي مقتنعة . ان هذه المرأة بالرغم من حرارة العواطف التي تبديها وهو امر لايخلو من المبالغة سواء في اطار الاحاسيس او في المعالجة المسرحية صورة حية وصادقة للمرأة الاعتيادية التي تبدي تحملا كبيرا ازاء المصائب ونوازل الزمن التي تلم بها .

ان وانغ امرأة لاتحفل بالثروة او الجاه . فعندما يقتل احد النبلاء زوجها تطالب بأن يحاكم كمواطن اعتيادي . وعندما يصر القاضي على اعدام ابناء معشوقها تدعوه بالاحمق . واخيرا حينما تودع ابنها وداع الموت تخبره بأنه سيلعن مع ابيه القتلة الذين تسببوا في آلامها . ولعل مسألة الظلم هذه تجد تعبيرا افضل لها في مسرحية «مختطف الزوجات» .

ان مختطف الزوجات «هي مأساة العوائل التي حطمتها القيود والحكم الظالم . فالمغول الذين قطنوا في تلك المناطق استباحوا النساء واستولوا على الارض . اما الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية فهي (لوزيالنغ) . الفصل الثاني يصف كيف يُجبر زانغ غوي على اخذ زوجته الى بيت لوزيالنغ . ولعل هذا الفصل هو من البراعة بمكان بحيث يعرض عدة جوانب من الحياة الصينية بطريقة واقعية صرفة . وحيث ان لوزيالنغ ذو سطوة كبيرة فأن على زانغ ان يسلمه زوجته عند الفجر . ولكن دون ان يستطيع تفسير الامر الى زوجته فأنه يدعي امامها بأنه يأخذها الى زواج احد اقربائه . وعند وصوله الى بيت لو يحاول ان يدفن آلامه في احتساء الخمر مع الحاح زوجته بعدم الاكثار من الشرب . ثم يصرح زانغ بالحقيقة ولكن زوجته توبخه . وبمثل هذه الطريقة التفصيلية يتعرض غوان هانكنغ لمسألة العلاقة الزوجية السعيدة والمهددة في آن واحد .

ان الشخصية المشتركة في مسرحيتي «حلم الفراشة» و «مختطف الزوجات» هو القاضي باوزنغ . انه قاضٍ عادل وهو شخصية تاريخية في القرن الحادي عشر . ولعل تفشي الظلم هو الذي اعطى باوزنغ هذه الهالة من التقدير والاقدام . فخلال سلالة يوان كان الاستياء العام ضد الحكومة والرغبة بحكم افضل قد حثا على كتابة مسرحيات عديدة حول القاضي باو . وفي الوقت الذي تعالج فيه هذه المسرحيات الثلاث موضوعات مأساوية فأن الثلاثة التالية بعكسها تعالج موضوعات كوميدية .

لمسرحية «قائم المرآة» تستند على قصة تقليدية حول رجل عجوز متزوج من امرأة شابة . وبالرغم من غرابة هذا الزواج فأن غوان هانكنغ يوافق عليه لان تعدد الزوجات في ذلك الحين كان مقبولا . وحيث كان بامكان الرجل الزواج من عدة نساء فمن الافضل للمرأة ان تتزوج من رجل يكبرها سنا ويكرس حياته لها من ان تتزوج شاباً ذا عواطف مشتتة . ان رأي الكاتب هانكنغ مشروط بعصره . فمن النصيحة التي يقدمها (وين) لزوجته نستطيع ان نرى كيف يعامل الشبان الاغنياء زوجاتهم والوحدة والمعاناة التي تعانيها نساؤهم .

اما «شرفة النهر» فهي مليئة بالمفاجآت منذ الفصل الاول . ولعل الفصل الثالث هو اصلح وادق الفصول من الناحية المسرحية حين تواجه البطلة اعداءها وهي متسترة وتجردهم من سلاحهم . ولعل عنصر الكوميديا يكمن في شجاعتها التي ان قورنت بجبن وضعف السيد الاعظم يانغ فأنها تفي بالمطلوب . والبطلة هي تان جير وهي ارملة ينبغي لها بحكم التقاليد الاقطاعية ان لاتتزوج مرة اخرى . لكن هانكنغ يعتبّر ذلك من حقوقها في ان تختار زوجا ثانيا يحترمها . لقد كانت تلك النظرة متقدمة في زمانه وهي تشكل رؤيا مناهضة للاقطاع والاستبداد . ولعل اهمية الامر تكمن ليس في كون المشكلة قد عولجت من وجهة نظر الاخلاقية السائدة بل من وجهة نظر معاناة المرأة .

ولعل مسرحية «انقذ من قبل مترف» احدى افضل المسرحيات الكوميدية في عهد سلالة يوان . فالحوار الذكي بين المغنية باتر وزوشي يساعدنا على فهم نفاق وقسوة الفئة الحاكمة لان زوشي هو في الواقع ابن موظف كبير . لكن زوشي ليس بالسيء وتستطيع باتر ان تكسبه وتنتصر معه في النهاية . ان باتر قد استخدمت نفس

اسلوب الاغـراء الـذي يستخـدمـه ابنـاء المترفين لاغواء المغنيات وتنجح في الحاق هزيمـة به مستخدمة سلاحه ـ ولعل ذلك يشكل نقطـة في التطـور المنطقي للحبكـة . وقـد حلل الكـاتب المسـرحي شخصيـــة زوشي بشيء من التفصيـل ولكن دون اهمال لشخصيـة بانـر . وعنـدمـا تكشف والـدة ينـزانـغ لبـانـر رسالة ابنتها وتطلب المسـاعـدة من بانـر ترقض بانـر في اول الامـر لان نصيحتها اهملت عنـدمـا تزوجت ينـزانـغ من زوشي . ولكن عنـدمـا تخامرها فكرة المصـاعب التي تواجـه المغنيـات وصعوبة تحقق اية علاقة بينها وبين زوشي تقرر المغادرة . ولعل هذه النقطة تكشف معدنها الجيد . وفي طريقها لانقاذ صديقها خطر لها انها ستلتقي بنساء من عائلة جيدة . وكن حين تقـارن سلوكهـا ووضعهـا الاجتماعي بوضعهن تشعـر باليأس وعـدم قدرتهـا عن التغلب على تبعة محيطها . فتراها تنزوي وتنـاجي نفسهـــا كاشفـــة عن كل الام الفتيـات المغنيـات الـلائي يتعرضن للاحتقار في المجتمع الاقطاعي .

وهنـا نأتي الى مسـرحيـة «النمـر المجنـح» التي يضمها الكتاب لنقول انها مسـرحية تاريخية تروي احداثا وقعت في القرن العاشر . فالبطل كانكسياد يحظى بتقدير الامير له بسبب بطولته وانتصاراته في عدة معارك . ولكن شجاعته هذه تحرك ضغائن الحقد والحسد لدى شخصـين لم يبرعـا في القتـال انـما في الغنـاء والـرقص . ويقـومـان بالوشاية به لدى الامير فيقتل .

المسـرحيـة تروي الفســاد الـذي ساد الدوائر الاقطاعية . ولعل نقطـة الصـراع تكمن في كون كانكسيا وهو ابن الامير بالتبني حيث تصـل المعـانـاة الى الـذروة بين تخلي الامـير عن ابنـه والخلاص من الخطـر الكـاذب او الابقـاء على حيـاته والبقاء عرضة لهذا الخطر . لكن المؤلف في سبره غور هذه الصور الانسانية كانت تعيقه احيانا

في هذه المسـرحيـة حدود الـوقـائع التـاريخية بحيث لم يحلل شخصية الامـير بما فيـه الكفاية . ولعل هذا الصراع بين الامير وابنه ماهو الا صورة نموذجية للتنافس الحاد بين القوميات المختلفة ولعل الكاتب هانكنغ اراد ان يضمن مغزى يربط فيه بين احوال المسرحية وهو ان من يخدم الغزاة لابد ان ينتهي نهاية مأساوية .

وضمن هذا السيـاق التـاريخي تأتي مسـرحية اخرى هي «غوان يذهب الى الكرنفال» . ان اهمية هذه المسرحية هي في شعبيتها التي تجاوزت السبعمائة سنة الماضية . ففي فترة الممالك الثلاث كان هناك ثلاثــة متنـافسـين هم لـيـوبي وكـاوكـاو واللورد غوان . وحيث ان التنـافس كان على اشده بين الملك الطيب لـيـوبي ونظـيره الشـرير كاوكـاو نجـد ان اللورد غوان كان يشكل خط الوسط وهذا ماجعله يحظى بشعبية واسعة ولو انه كشف عن انحيازه للملك ليوبي .

لقـد كان المفهـوم الكـونغـوشي القـائـل بالحكومة التقليدية هو السـلاح الايديولوجي المستخدم من قبل الحكام الاقطاعيين للسيطرة على البـلاد ولكنه خلال فترة السيطرة الاجنبية استطاع الشعب ان يحول هذا المفهوم الى عامـل موحـد ضد قوى العـدوان . وهكـذا فلهذه المسرحية اهمية ايجابية حول تلك الفترة .

بيد أن يغرس روح الكفـاح في هذه المسرحيـة هي ان الكـاتب المسـرحي غوان هانكنـغ يمثـل في تاريخ المسـرح الصيني الـروح المقـاتلة القـويـة . فهـو لايسامح الظلم الاجتماعي ويعريه بقوة ما يجعـل جمهـوره قادرا على رؤية معاناته . ومسرحياته في الواقع مليئة بالشخصيات البطولية التي تلهم انتصاراتها ونضالاتها الشعب على مقـاومـة الظلم في المجتمـع . كما ان حبكاته القوية تمكن ابطاله من تعـريـة اعـدائهم والحاق هزيمة ماحقة بخصومهم . فهانكنغ يشير الى ان من يعمـــل على انتصـــار الحق في المجتمـع يمكن ان يلحق هزيمة بالعدو مهما كان قويا . (فتان جير) و (بانر) و (اللورد غوان) لهم اعــداء لدودون ولـكـن بما ان قضيـتـهم هي الحق ومسلكهم صحيح فأنهم ينتصرون في النهاية .

اضـافـة الى ذلـك ان براعة وذكاء هانكنغ الفني مثيرة للدهشة . فالـذرى في مسـرحياته تنمو من بيئة وسمات ابطاله وبطلاته . ولعل هذا هو مايساعده عن كشف الصراعات الفكرية التي غالبا مايكون عرف لها . وهـانكنـغ يبـدي بصيرة سايكولوجية نفاذة اثناء معالجته لابطـالـه وبطـلاتـه خلال اية ازمـة درامية يعرضها . فمثلا عندما تذهب بانـر الى زنغـز و تخبر ام ينـزانـغ عن تعاطفها مع صديقها . ونصيحـة اللورد غران لابنـائه قبل ذهابه الى الاحتفال تبين اهتمامه بالجيـل الصغـير . وهنـاك حبكـات اخرى صادقة يمكن ايجادها في جميع مسـرحياته .

كما ان لمسة غوان هانكنغ اكيدة وواضحة حين يحاول بناء محيط او بيئـة ما . فمثـلا في نهايـة الفصـل الاول من مســرحيـة «مختطف النســاء» يلتقـط زانـغ غوي المطـرقـة التي ضرب بها لو زايلانغ ابنة وينحني امامها قائلا :

هذه الضربة هي الوسيط بيننا

وقد اتت بالبرق من السماء

ستجد زوجة لك في الغد

ولكني لن اجد من تتزوجني .

ان ذلك يعبر عن الالم الذي لايستطيع زانغ كشفه لزوجته كما يشير الى الجمهور بأن الزوج والزوجة سيفترقان في المشهد التالي . ثم في الفصـل الثـالث من مسرحية «شرفة النهر» تأتي تان جير وهي

تحمل سمكة وتردي كيف ان السمكة قد وقعت في شبكتها وهذا له دلالة يتنبطها الجمهور بأن كان جير سوف تنشر شبكتها لتوقع اللورد يانغ .

ان غوان هانكنغ يضع شخصيات ايجابية ويحدد معالمها عن طريق استخدام تفاصيل دقيقة في حين لايتعدى اشراره عن كونهم صورا كاريكاكورية هزيلة . ولعل هذا الاختلاف في المعالجة يعني ان الكتاب المسرحيين من سلالة يدان يركزون تأكيدا عن الشخصية الرئيسية التي تقوم باداء جميع الاغاني والاعمال البطولية الخيره . وبحسه المرهف يصل هانكنغ الى اعماق الشخصيات المنافقة مما يجعلها عرضة لضحك الجمهور .

وباعتبار غوان هانكنغ ذا قدرة استثنائية على رؤية مشاهد الحياة فقد مكنه ذلك من رصد الظواهر الاجتماعية المختلفة وعرضها على المسرح واثارة معظلات جديدة حولها . وبما ان اغلب حبكاته مأخوذة من الحياة الواقعية فأنها تبقى جديدة ومقنعة .

ان في صدر تقويمنا لعظمة غوان هانكنغ ينبغي ان نتذكر انه عاش قبل سبعمائة عام وفي مجتمع اقطاعي وخلال فترة الصراع الطبقي والعنصري العنيف . كما كانت التقاليد المسرحية في عصره محددة كما ان الاغاني كانت بدورها تخضع لقواعد غير مرنة . فالاغاني في الفصل الواحد يجب ان تعود لنفس الميزان الموسيقي وتتبع نمطا محددا . وكذلك فأن متطلبات الموسيقى محددة بطول الاسطر والكلمات المنطوقة في تلك الايام كانت الاغاني او الجزء الشعري من المسرحية مهمة تحتل جميعها المرتبة الاولى في حين يحتل الحوار المرتبة الثانية ولقد استمر هذا التقليد حتى القرن الرابع عشر حيث تم ادخال نوع . جديد من الدراما يعرف بالـ «زوان ـ كي» الذي يعتمد على السماح بادخال حوار ولكن بشكل تدريجي .

ان مسرحيات غوان هانكنغ تمثل افضل السمات التي امتاز بها مسرحيو عصره . فقد كان له الفضل في بناء تقليد واقعي في اطار المسرح الصيني التقليدي اتضح بل استمر اثره فيما بعد . وبما ان مسرحياته قد تعرضت لاختلالات وعلل المجتمع الاقطاعي والحقت اهانة بالطبقات المترفة ذات الامتيازات فأنها اهملت منذ القرن الرابع عشر وما بعده ولعل هذا السبب هو الذي يفسر ضياع العديد من اعمال هذا الكاتب المسرحي . ولكن اليوم حيث اصبح المرء سيدا لمصيره فأن هذا الكاتب اخذ يتبوأ من جديد مكانته حيث اعيد طبع مسرحياته وقسم كبير منها اخذ طريقه الى المسرح مرة اخرى . ولعل الكتاب الذي يحمل عنوان «مسرحيات مختارة لغوان هانكنغ» والذي قام بترجمته الى الانكليزية يانغ زياني وكلاديس يانغ وقدم له وانغ جيس الاستاذ في قسم الادب الصيني في جامعة صن يات ـ سن في الصين يشكل اسهاماً مهماً للتعريف بالتراث المسرحي الصيني ويساعد الباحث على تعقّب خيط التطور الذي اصاب هذا المسرح في هذا الجانب من العالم الذي لما تزل هناك دراسات قليلة بسبب صعوبة اللغة اولا وانغلاق المجتمع ثانيا . الكتاب اذن يشكل بقعة ضوء محددة على ادب واسع ومتنوع جدير بالدراسة .

عرض لكتاب : مسرحيات مختارة لغوان هانكنغ

Selected Plays of Guan Hanqing Issued 1979

الثقافة الاجنبية : دائرة الشؤون الثقافية والنشر   شارع الخلفاء بغداد هاتف ٦٩٣٨١

AL - Thakafa AL - Ajnebiah
(Foreign Culture)
A Literary Quarterly
Cultural Affairs and Publishing - Office
The Caliphs Street Baghad, IRAQ.
Editor in Chief
Yaseen Taha Hafidh

الاشتراكات: داخل العراق ١٫٧٥٠ دينار ـ الاقطار العربية : ٨ دولارات الدول الاجنبية : ١٠ دولارات

ترسل الى: الوحدة الحسابية ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد (١٢٤١) لسنة ـ ١٩٨٠   دار الحرية للطباعة ـ بغداد

تصميم الغلاف نهلة محمد عبد الوهاب   التصميم الداخلي : ايمان عبد الحسين



ATHKAFA AL-AJNEBIAH

A LITERARY MAGAZINE

Issued by the Ministery of Culture and Information

Baghdad

Supplement 2 : One - Act Play

دار الحرية للطباعة - بغداد

توزيع الدار الوطنية للإعلان والتوزيع

السعر [illegible] فلس